Aus allen Jonarten

B. Sandb. 198

Ehrlich

<36636884040014

<36636884040014

Bayer. Staatsbibliothek

B. Sands. 198

Aus allen Tonarten.

Studien über Musik

von

Heinrich Ehrlich.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Berlin

Verlag von Brachvogel & Ranft

1888.

Verlag von Lift & Francke in Leipzig

Verlag von Brachvogel & Ranft in Berlin.

Schlaglichter und Schlagschatten aus der Musikwelt

von

H. Ehrlich.

gr. 8. geh. 3 Mark.

Inhalt: Kulturhistorisches. Die Entwicklung des Konzertwesens. — Konzertsaal und Salon. — Die großen Virtuosen und ihr Einfluß auf das Musikleben. — Die Gesellschaft und die Musiker. — Aristokratie, Plutokratie, Mäzene, Kunstfreunde, Publikum. — Vom Geschmack des Publikums, von Parteien, Kritik, deren Einfluß und von der Laufbahn des Musikers. — Deutsche Musiker, Deutsche Frauen, ein Zukunftstraum. — Wahre und falsche Originalität. — Richard Wagners Meistersinger von Nürnberg, zum ersten Male in Berlin aufgeführt am 1. April 1870. — Satirisches. Ein wahres Märchen aus 1001 Nacht. — Till Eulenspiegel und die Tonmalerei. — Dampf-Musik und Musik-Dampf. — Biographische Studien. Anton Rubinstein. — Karl Tausig. — Eine Familie von Tanz-Poeten. — Die Berliner Oper. — Die Tanzkunst und das Ballet der königlichen Oper. — Fromme Wünsche für unsere Hofopern-Bühne. — Die deutsche komische Oper in Berlin. — Das Publikum der königlichen Oper.

Klauwell, Dr. Otto, Lehrer am Konservatorium der Musik in Köln, **Der Vortrag in der Musik.** Versuch einer systematischen Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels. Mit zahlreichen in den Text gedruckten Notenbeispielen. 1883. 8. geh. 1 Mark 50 Pf., in Leinw. geb. 2 Mark.

Kullak, Dr. Adolf, Die Ästhetik des Klavierspiels. Zweite umgearbeite Auflage, herausgegeben von Dr. Hans Bischoff. 1876. 8. geh. 7 Mark, in Leinw. geb. 8 Mark.

Inhalt. Erster Theil: Die Idee im Allgemeinen. Bedeutung und Eigenthümlichkeit des Pianofortes. — Geschichte der Klavier-Virtuosität. — Kritik und geschichtlicher Ueberblick der Klavierschulen

8° B. Lpzdb. 198

Aus allen Tonarten.

Studien über Musik

von

Heinrich Ehrlich.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Berlin
Verlag von Brachvogel & Ranft
1888.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Vorrede.

Diese „Studien“ sind als eine Fortsetzung der im Jahre 1872 veröffentlichten „Schlaglichter und Schlagschatten aus der Musikwelt“ zu betrachten. Sie waren theilweise früher in verschiedenen Wochenblättern erschienen, treten jedoch hier in neuer Gestalt vor den Leser. Ich habe sie vollständig überarbeitet, und diejenigen, die bei verschiedenen Anlässen dieselbe culturhistorische oder aesthetische Frage behandelten, in eine zusammengefaßt, so daß eine jede nun=mehr ein abgeschlossenes, abgerundetes Ganzes bietet. Nur an den biographischen Skizzen habe ich wenige Aenderungen vorgenommen, da sie ja schon in ihrer ersten Gestalt als ein fertiges sich darstellen mußten.

Fünfzehn Jahre sind verflossen seit dem Erscheinen der oberwähnten ersten Sammlung; gewaltige Wandlungen in allen Verhältnissen des öffentlichen Lebens, des geistigen wie des sinnlichen, sind während dieser Zeit überall hervor=getreten. Wohin immer das Auge des Prüfers blickt, der die Erscheinungen in der Kunst als Wechselwirkungen der verschiedenen Ideenströmungen betrachtet, auf allen Punkten

dieſelben Kundgebungen: Nur das Großartige, Gewaltige, ſelbſt Gewaltſame wirkt begeiſternd auf die Maſſe, dem Schönen ſteht ſie anerkennend kühl gegenüber; ſie will beherrſcht, unterjocht ſein, oder — amüſirt. Es giebt allerdings auch jetzt, wie immer, eine Kunſtgemeinde, die das Schöne, Edle, Ideale verehrt und pflegt; aber vielen Mitgliedern derſelben gelten gar oft perſönliche Motive und geſellſchaftliche Beziehungen im ſelben Maaße, wie die rein künſtleriſchen; ſie erkennen das Schöne nur inſoweit an als es von den ihnen perſönlich angenehmen Künſtlern geboten wird; was Andere bringen ignoriren ſie, wenn nicht die Mode, das Geſehen-werden-müſſen ihnen ein äußerliches Zugeſtändniß auferlegt.*)

Das ganze öffentliche Muſikleben trägt heute das Gepräge der allgemeinen Beſtrebungen, der Sucht nach raſchen Erfolgen, nach Ruhm und Gewinn; zur Vollführung dieſer Zwecke iſt die Entfaltung mehrfacher Mittel, die Konzentrirung verſchiedenartiger Kräfte, die Anwendung ſolcher Hebel nothwendig, welche auf die Maſſe wirken, ſie in Bewegung ſetzen, heranziehen. Die künſtleriſchen Beſtrebungen ſind alſo durchaus nicht mehr die allein beſtimmenden Erwecker des Erfolges,

---

*) Ein bedeutſames Beiſpiel genüge: Zur Zeit als das Joachim-Quartett noch nicht auf der jetzigen unvergleichbaren Vollendungshöhe ſtand, kam das Quartett Becker und Genoſſen nach Berlin; ihre Leiſtungen wurden von allen Kennern mit größtem Lobe anerkannt; ihre Conzerte blieben ganz leer; bei dem erſtgenannten wurden die Billete mit Aufgeld bezahlt. Joachim hatte im Conflict mit dem Miniſter Mühler geſiegt, zu deſſen Sturze beigetragen; ſeine Quartette waren Mode. Einige Jahre ſpäter als ſie das Herrlichſte, Vollendetſte boten, waren ſie ſchwach beſucht; in neuerer Zeit wird ihnen wieder die verdiente allgemeine Bewunderung entgegen gebracht.

besonders des dauernden, nutzbringenden, sie müssen in geschickter Weise unterstützt, so zu sagen zur Verwerthung gebracht werden.

Nun sind ja die meisten Künstler nicht geschickt genug, alle die Hebel zur Verwerthung selbst in Bewegung zu setzen; manche denken auch zu vornehm. Sie müssen also alle einigermaßen erfreut sein, wenn sich andere Personen finden, die für sie wirken, und mit Geschick und Erfolg jene Hebel handzuhaben verstehen. In dieser Weise gelangten nach und nach Elemente die früher in zweiter und dritter Reihe, so zu sagen, als dienstbeflissene standen, in die vordere und zu selbstthätiger wichtiger Bedeutung. Selbst die größten, das Ideale anstrebenden Künstler, weisen nicht die größern Einnahmen zurück, die ihren Leistungen durch geschickte Vermittlung eines Dritten verschafft worden; um wie viel mehr müssen die weniger Berühmten, die erst dahin streben, einen Ruf zu erlangen, sich bemühen, die Unterstützung geschickter Vermittler, erfolgreicher Konzertanordner und dergl. zu gewinnen? So sehen wir denn, wie dieselben Elemente, die in früherer Zeit eine untergeordnete Rolle spielten, jetzt zu einer Stellung gelangt sind, welcher sich viele Künstler unterordnen müssen;*) Kunstleistungen sind heute ein Artikel für die Geschäftsleute geworden. Ich könnte diese Andeutungen noch weiter ausführen; doch nicht pessimistische Betrachtungen und Darstellungen sind der Zweck meines Buches, sondern vielmehr die mittelbare Beweisführung, daß die Kunst trotz aller

---

*) „Am Ende hängen wir doch ab
Von Creaturen, die wir machten."

Göthe.

Elendigkeiten des Lebens das Herrlichste bleibt, was dem Menschen gegeben ward, um sich über die Misere zu erheben. Dieser mittelbaren Beweisführung sind die Studien geweiht; jeder unbefangene Leser wird mir das zugestehen. Daß ich neben den ästhetischen Aufsätzen und den Biographieen dem Humoristischen ein Plätzchen einräumte, geschah mit ernstem Vorbedachte; gewisse Verhältnisse sind nicht ganz zu ignoriren in einem Buche, das von dem gegenwärtigen Musikleben spricht; so habe ich, um alle pessimistischen Klagen zu vermeiden, die humoristische Form gewählt.

Nach meiner Ueberzeugung besteht die beste Art das Schlechte zu bekämpfen darin, daß man sucht das Gute zu stärken. Und dies habe ich nach meinen Kräften redlich gethan.

Berlin Ende October 1887.

Heinrich Ehrlich.

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Zur Aesthetik und Kulturgeschichte.

Aesthetik und Physiologie; Empfindung und Forschung . . . 3
Das Christenthum in der Tonkunst 17
Richard Wagners religiöse Anschauungen 32
Musikdrama, geistliche Oper, Konzertoper, modernes Oratorium 43
Eine deutsche Opernschule. Betrachtungen und Vorschläge. 55

Biographische Studien.

Johannes Brahms 73
Robert Franz 87
Franz Liszt 116
Karl Riedel 137
Charles Gounod 144
Hans von Bülow und Anton Rubinstein in ihrem öffentlichen Wirken 175
Albert Niemann 182
Jean Jacques Rousseau als Musiker 197
Lorenzo da Ponte 214

Humoristica.

Beethoven-Spieler 227
Kritik, Kritiker, Kritisirte 233
Operette und Gesellschaft 246
Bayreuther Blätter vom Jahre 1746 259

Zur Aesthetik und Kulturgeschichte.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Aesthetik und Physiologie. Empfindung und Forschung.

In Immermanns „Tulifäntchen“ bricht die eherne für unzerstörbar gehaltene Festungsmauer des Riesen Schlagadodro zusammen, als der winzige eben genannte Held eine kleine Schraube herauszieht; diese hat der englische Mechanikus, der die Mauer erbaute, als den Alles zusammenhaltenden Mittelpunkt angebracht; im Uebrigen sind die Stücke frei aneinander gefügt. Die Mauer erschlägt nicht blos den Besitzer und seine Mohren, sondern auch den Erbauer, der zufällig herbeigekommen war, sein Werk zu bewundern. Neben ihm findet Tulifäntchen zwei klagende Menschen, einen Mann und eine Frau. Bei näherer Besichtigung erkennt er Dampffiguren, die der Engländer für seinen Dienst sich erzeugt hatte — und als die Fee, die Beschützerin des Helden, einen am Kopfe der Wesen angebrachten Hahn aufdreht, schnappen sie noch einmal auf und verdampfen. An diese Scene müssen wir uns immer erinnern, wenn wir lange in Aesthetiken über Musik gelesen haben, und uns dabei der physiologischen Nachweise über die verschiedenen Ein-

drücke erinnern. Viele äſthetiſche Syſteme kommen uns vor wie jene eherne, durch ein Schräubchen zuſammengehaltene Mauer; und gegenüber den phyſiologiſchen Unterſuchungen über Aeſthetik wird Einem manchmal zu Muthe, als wäre man eine Dampfpuppe.

Nichtsdeſtoweniger wollen wir uns immer freuen, wenn die Aeſthetiker Rückſicht auf die Phyſiologie nehmen, und die Phyſiologen ihrerſeits die äſthetiſchen Eindrücke als ſolche zu erklären ſuchen; beide kommen allerdings bei ihren Unterſuchungen zuletzt an eine unüberbrückbare Kluft, und aus dieſer tönt eine Beethovenſche Symphonie, oder ein Händelſcher Chor, oder eine Bachſche Motette.

Es geht den Unterſuchungen über Muſik wie mit denen über den freien Willen; man hat Alles zergliedert, geprüft und feſtgeſtellt, bevor man Muſik hört, oder einer That gegenüber ſteht; man hat die Grenzen zwiſchen ſinnlichen Eindrücken und äſthetiſcher Anſchauung abgeſteckt; man hat auch genau deterministiſch berechnet, wie viel in jedem Menſchen Anlagen, Erziehung, Deſcendenz, Verhältniſſe und wie alle die bewegenden Factoren noch heißen, an jeder That mitwirken, und wie wenige Imputabilität dabei feſtgeſtellt werden kann. Aber in dem Augenblicke, als der philoſophirende Forſcher ein Tonwerk vernimmt, daß ihm Freude bringt, verſchwinden alle ſeine Forſchungsreſultate; und in dem Augenblicke, als irgendwelche That den Pſychologen ſtark bewegt, geht ſein Determinismus in die Luft, und er tadelt oder belobt die That, ohne an die ſchönen Reſultate der Berechnungen von Nerventhätigkeit, Blutbewegung, Anlagen u. ſ. w. zu denken. Post factum kommen ſelbſtverſtändlich wieder alle möglichen Beweiſe zum Vorſchein, wie Das und Jenes nicht anders ſein konnte, und ſo ſein mußte; aber die Affecte hatten nicht auf die Erklärungen gewartet, ſondern waren ſchnell hervorgetreten, und erſt nachdem ſie

vergangen, konnten jene Untersuchungen und Schlüsse sich hervorwagen.

Die Aesthetik der Tonkunst ist unzweifelhaft der schwerste Theil dieser philosophischen Disciplin; keiner andern treten bei der Behandlung des Gegenstandes so viele Vorbedingungen entgegen, die nicht in unmittelbarem Zusammenhange stehen mit der Kunst und deren Schöpfungen und dennoch bei Feststellung der Anschauungen ein wichtigstes Moment bilden. Die physiologische Wirkung der Farben (Lichtschwingungen) ist von untergeordneter Bedeutung bei der Beurtheilung eines Bildes. Man sagt zwar, gelb sei eine „warme“, blau eine „kalte“, roth eine „erregende“ Farbe (welche manche Thiere in Wuth bringt); aber roth oder gelb oder blau auf eine Leinwand gemalt, bedeuten ebenso wenig, wie nebeneinander gelegte Stücke Marmor, und Bausteine und Mörtel. Sie müssen einen Gegenstand darstellen, und das Material muß dem Gegenstande anpassend verwendet sein, bevor überhaupt eine ästhetische Beurtheilung beginnt. Blaue oder dunkelrothe Blätter einer Eiche mögen noch so schön gemalt sein, sie sind keine Blätter, weil sie grün sein müßten; ein Gebäude ohne Eingang und ohne Fenster mag aus dem schönsten Marmor angefertigt sein, es wird als eine Mißgestaltung erkannt werden. Aber wie ganz anders, und doch wie gegenstandlos sind gleich die ersten Eindrücke des Tons! Derselbe Ton von einer Posaune oder einem Horne lang gehalten, erzeugt eine vollständig andere Wirkung, als von einer Clarinette oder einem Fagotte geblasen. Und wer einen langen Accord von Posaunen hört, wird gewiß einen anderen Eindruck erhalten, als wenn dieser Accord einige Octaven höher von Flöten geblasen ertönt. Und doch stellt dieser wie jener Accord nichts anderes dar, als — einen Accord*). Die Wirkung ist

---

*) Es ist hier auch auf den unermeßlichen Unterschied zwischen

daher in erster Reihe eine rein physiologische, aber eine unendlich stärkere als die jedes anderen Kunstmateriales. Die Nerventhätigkeit wird bei den meisten Menschen durch die Klangwirkungen in solchem Grade erregt, daß die Einbildungskraft in den Vordergrund tritt und die beigesellten (associirten) Vorstellungen des Hörers sehr oft das Erkennen der Kunstformen in stärkstem Maße überwiegen. Dieser Fall ist nicht etwa blos bei den musikalisch Ungebildeten zu bestätigen; vielmehr giebt es viele Musikfreunde, denen Bildung und Gefühl durchaus nicht abgesprochen werden darf, deren Urtheil über ein Musikwerk von dem Grade der Erregung ihrer Phantasie abhängig, bei denen also die elementare Wirkung des Tones von großer Bedeutung ist. Weit entfernt, die Berechtigung der Phantasie zu leugnen, betrachten wir gerade die höhere Erregung der Phantasie als ein Hauptmerkmal wahrer Wirkung der Tonkunst, dagegen das bloße „Verstehen", die Kenntniß der Formen und deren Entwickelung als eine wichtigste Vorbedingung des vollen Kunstgenusses, aber durchaus nicht als das wahre In-sich-Aufnehmen eines Kunstwerkes. Nur Eines wollen wir festgestellt wissen: daß jede Aesthetik der Tonkunst den Entwickelungsgang ästhetischer Gefühle und Anschauungen überhaupt, und den Eindruck, den das musikalische Kunstwerk insbesondere erzeugt, als Grundlage der Forschung und der Festsetzung der Ergebnisse betrachte. Mit Recht nennt Wundt *) die höheren ästhetischen Gefühle „die verwickeltste Form der intellectuellen Gefühle". „Sie sind Producte der Verbindung ästhetischer Elementar-

---

dem Materiale aller anderen Künste und dem der Musik hinzuweisen. Für alle Künste giebt die Natur das Material her, Farben und Steine. Einen Musikton hat die Natur nicht, diesen muß der Mensch erzeugen.

*) Grundzüge der physiologischen Psychologie, II. Aufl., II. Band S. 350 ff.

gefühle mit intellectuellen Gefühlsformen, logischen, ethischen und religiösen Gefühlen, während außerdem als bedeutsame Elemente sinnliche Gefühle und Affecte in sie eingehen*). Indem auf diese Weise das ästhetische Gefühl alle anderen Gefühle in sich schließt, ergreift es unser ganzes Gemüthsleben. Ein vollendetes Kunstwerk setzt unser logisches Gefühl in Spannung, erzeugt Affecte und sinnliche Gefühle, und als wesentliche Bestandtheile kommen noch dazu jene ästhetischen Elementargefühle, die aus der Verbindung der successiven Vorstellungen oder der Theile einer simultanen Vorstellung hervorgehen u. s. w. „Die Musik erzeugt Affecte, indem sie sie schildert, wozu sie ebensowohl die sinnliche Färbung der Klänge und Zusammenklänge, wie ihre Aufeinanderfolge benutzt. Diese sinnliche Schilderung der Affecte begründet aber noch nicht die ästhetische Wirkung der Musik, sondern die letzte entspringt erst aus dem befriedigenden Ablauf und der schließlichen Lösung der Affecte u. s. w."

Die Zurückführung der Gemüthsbewegungen, welche die Musik erregt, auf rein ästhetische Gründe, wie dies der Formalismus versucht, ist um so gewagter, als erwiesenermaßen bei keiner Kunst die rein sinnlichen Empfindungen in solcher Stärke vorwalten, und bei keiner Kunst die Vorstellungen ohne sichtbaren Grund, d. h. ohne ein gegebenes Object so stark angeregt werden, als in der Musik. Eine Symphonie, ein Quartett bietet zuerst doch nur tönende Formen — und welche Empfindungen, welche Vorstellungen erwecken sie in den Hörern! Ja selbst beim Liede kann man behaupten, daß die Stimmung, welche die Musik erzeugt, weit stärker ist als die der Worte, die ja der Hörer oft gar nicht deutlich vernimmt. Und selbst

---

*) Dieser letzte Satz ist besonders für die Aesthetik der Tonkunst bedeutsam. Ich kann nur Weniges aus dem hochbedeutenden Werke hier anführen, das auf jeder Seite die wichtigsten Aufschlüsse gibt.

dort, wo das Wort und die sichtbare Handlung auf der Bühne die Gefühle bestimmen, welche die Musik ausdrücken soll, welch ein himmelweiter Unterschied in den verschiedenen nationalen Empfindungsweisen! Wie viele Liebes- und Verzweiflungsarien haben die Italiener in Ekstase versetzt, während der Deutsche nur eine walzerartige Melodie oder eine Reihe von Tönen vernahm, die seiner Anschauung von den dargestellten Empfindungen vollkommen widersprach! Und wie gleichgültig, wenn nicht in hohem Grade gelangweilt, hörten viele Italiener den Canon und die erste Arie im Fidelio, das überirdische Maskentrio im Don Juan! Erst in neuerer Zeit hat die deutsche Musik dort eine etwas günstigere Aufnahme gefunden. Wo also sind die allgemeingültigen Formgesetze herzunehmen, wenn denselben tönenden Formen in zwei verschiedenen Himmelsstrichen ganz andere Empfindungen begegnen, obwohl sie sogar in Begleitung bestimmender Worte erscheinen? Wenn die Werke einer Kunst, das thatsächliche Vorhandene, wechselnden Urtheilen unterworfen ist, wie soll das innere Wesen dieser Kunst festgestellt werden?

Man vergleiche einmal, was in der neuesten Zeit von den größten Gelehrten, Physiologen und Aesthetikern über diesen Gegenstand gesagt worden ist. Wundt in seiner Physiologischen Psychologie (2. Auflage. 1880) spricht von der Wirkung der Klangfarbe (I. Band, S. 471—474) von erzeugten „Contrasten der Empfindung", von jenen „zwiefältigen Stimmungen, welche die Sprache in ihren äußersten Graden metaphorisch als Zerrissenheit des Gemüthes bezeichnet, während ihre mäßigeren Werthe die verschiedensten Färbungen melancholischer Stimmung darstellen". Was dann im II. Bande von den „Ansichten über die Ursachen der Harmonie" gesagt wird, führen wir nicht an, weil die mathematischen Hypothesen die Sache nicht weiter fördern, als die metaphysischen. Der berühmte Psychophysiker

und wahrhaft fromme Gelehrte*) Fechner in seiner „Vorschule der Aesthetik" widerlegt die Ansicht Lotzes, daß die Tonarten unendliche Beziehbarkeit, Vergleichbarkeit und abgestufte Verschiedenheit des Weltinhaltes überhaupt repräsentiren und daß die Musikformen Erinnerung an solche Weltinhaltsverhältnisse erwecken; er beweist sehr richtig, wie nicht die höhere allgemeine Bildung (und die daraus hervorgehende Kenntniß des „Weltinhaltes"), sondern die gründlichere musikalische den Genuß eines Musikwerkes erhöhe, und daß nur das Nebenproduct bei dem höher Gebildeten bedeutender sei. Seine Darlegung, wie eine Musik von gegebenem Stimmungscharakter diesen in vierfacher Weise beweisen kann, ist ein höchst werthvoller Beitrag zur ästhetischen Würdigung des Eindruckes der Tonkunst. Die Musik — meint er — kann den Menschen, wenn sie ihn in gleichgültiger Stimmung trifft und er für Musik empfänglich ist, in die betreffende Stimmung versetzen, oder wenn er in dieser schon ist, sie steigern; sie kann anderseits eine entgegengesetzte, nicht zu sehr starke Stimmung beseitigen, und ihren eigenen Stimmungscharakter an die Stelle setzen; endlich, wenn die entgegengesetzte Stimmung so stark ist, daß sie sich nicht überwinden läßt, kann die Musik einen starken Widerspruch geltend machen. Durch diesen Hinweis auf die vier verschiedenen Wirkungsarten der Musik

---

*) „Es ist ein leerer Wahn, daß man ohne Zuziehung religiöser Motive sei es das Volk, sei es Menschen von höherer Bildung, sei es sich selbst im Sinne des Principes erziehen kann; es bleibt ohne das ein ungedeckter Rest, nach höchsten und letzten Beziehungen, den man mit allem Predigen von Humanität nicht decken kann; oder was hätte man je Erhebliches damit geleistet? Soll also das Princip praktisch Geltung erlangen, so wird es nur im Zusammenhange damit sein können, daß das alle andern überragende schließlich allein durchschlagend religiöse Motiv die weltbewegende Kraft wiedergewinne, in deren Schwächung der Mißbrauch der Vernunft mit Dogmen, die ihr widersprechen, gewetteifert hat." Vorschule der Aesthetik S. 41 f.

hat sich der große Gelehrte ein Anrecht auf besten Dank jedes denkenden Musikers erworben. Und dennoch muß selbst er gestehen (S. 167), daß die Frage: warum die Tonschwingungen gewisse innere Nervenschwingungen hervorrufen, und warum diese letzteren wieder Seelenwirkungen erwecken, wohl immer eine offene bleiben wird.

Von diesen Darlegungen der physiologischen Psychologie (Psychophysik) flüchtet man sich zu der reinen idealistischen Anschauung — und was findet man da? Hören wir, was der größte Aesthetiker, dem wir unendlich viel verdanken, Vischer, in seiner Strafpredigt gegen die Herbartsche Schule (Zimmermann 2c.) im 6. Hefte der „Kritischen Gänge" sagt: „Jeder richtig organisirte Mensch fühlt in ihr das wogende Seelenleben." Und einige Zeilen weiter: „aus den Tönen und ihren Verhältnissen kommt der inhaltsvoll fühlenden Seele ihr eigenes Bild entgegen." Das ist schön, das ist herrlich gesagt, und kein Poet könnte den Eindruck der Musik besser beschreiben; aber ein schönes Räthsel wird hier dadurch gelöst, daß ein anderes schönes Räthsel an die Stelle tritt. Denn was ist die „inhaltsvoll fühlende Seele"? Wären all die aufrichtigen Musik-Enthusiasten, die beim Anhören einer Symphonie, oder eines Quartettes, oder einer Mozartschen Oper oder der Wagnerschen Musikdramen in ungeheucheltes Entzücken aufgehen, solche „inhaltsvoll fühlende Seelen", wo gäbe es ein schöneres Leben als mit diesen Seelen? Wie aber will man sich erklären, daß vielen dieser inhaltsvoll fühlenden Seelen Hang zur Intrigue, Neid, kleinlichste Triebe und Leidenschaften innewohnen; daß der wenig vornehme Klatsch gerade in ihren Versammlungen so stark gepflogen und gepflegt wird? Wahrlich, wenn man diese Verhältnisse ins Auge faßt und darüber nachdenkt, so kommt man zur Ueberzeugung: Je mehr einzelne Wahrheiten entdeckt werden, um desto mehr verhüllt sich die Wahrheit. Das Vernünftigste

ist also, das Gute und Schöne zu genießen, von wo immer es komme, ohne weiter dem Ursprunge zu sehr nachzuspüren (die wärmsten Quellen sprudeln aus unberechenbaren Tiefen) und so viel als möglich beizutragen, daß das Gute und Schöne Verbreitung gewinne.

Zu den wirksamsten Verbreitern richtiger Anschauungen des Schönen und Guten in der Musik gehören Professor Lazarus' „Psychologische Analyse der Auffassung der Musik" in seinem Werke „Das Leben der Seele" (2. Auflage), und Professor G Engels Aesthetik der Tonkunst". (Berlin, Hertz.)

Prof. Lazarus gehört zur Schule Herbarts, die in der Musik nur tönende Formen und Formenverhältnisse gelten lassen will*), die mit dem Gefühlsleben nichts zu schaffen haben, Gefühle nicht ausdrücken können; diese Grundsätze sind in Hanslicks Schrift „Vom Musikalisch Schönen" in geistvollster und wirksamster Weise dargelegt. Prof. Engel, als Lehrer des dramatischen Gesanges an der Königl. Hochschule, und als langjähriger Berichterstatter der Vossischen Zeitung rühmlichst bekannt, ist ein eifrigster Anhänger der Lehren Hegels; er hat — wovon in musikalischen Kreisen nur wenige wissen — streng philosophische Abhandlungen geschrieben: „Die dialektische Methode und die mathematische Weltanschauung" und „Die Idee des Raumes und der Raum", die in der Philosophischen Wochenschrift „Der Gedanke" erschienen sind; außerdem hat er zwei streng musikwissenschaftliche Abhandlungen veröffentlicht „Die Consonanten der deutschen Sprache" und „Das mathematische Harmonium" (dieses eine Fortsetzung und Erweiterung

---

*) In meinem Buche „Die Musik-Aesthetik in ihrer Entwickelung von Kant bis auf die Gegenwart" sind die verschiedenen Systeme dargestellt und beleuchtet.

der Helmholtzschen Versuche absolut reiner Stimmung im Gegensatze zur gebräuchlichen temperirten). Prof. Engel ist also in der Philosophie wie in der Musik gleichmäßig mit vollem wissenschaftlichen Rüstzeuge gewappnet an die Abfassung seiner Aesthetik getreten.

Die Schriften der beiden Philosophen sind auf verschiedenen Standpunkten abgefaßt; aber sie ergänzen einander, sie geben den besten Beweis für unsere oft ausgesprochene Behauptung, daß der strengste Formalist, wenn er von Musik spricht, nicht im Stande ist, Sätze zu vermeiden, deren Grundinhalt im directen Bezuge zum Gefühlsleben stehen*), sowie anderseits der absoluteste Idealist, wenn er ein richtiges Urtheil über das Tonleben fällen will, eingeweiht sein muß in die Forschungen, welche die exacten Wissenschaften und die Physiologie auf dem Gebiete der Ton-Erzeugung und -Wirkung unternommen haben, und daß er einen Theil seiner Untersuchungen nach dieser Seite hin lenken muß, um seinerseits Folgerungen daraus zu ziehen: das hat Prof. Engel in vollem Maße gethan und in solcher Weise ein ganz ausgezeichnetes Werk geschrieben. Wir wollen einen Satz daraus anführen, der so zu sagen die Lösung eines von Laien viel berathenen Räthsels gibt. Er spricht davon, wie die Musik in ihren verschiedenen Gattungen (Tanz-, Militär- und Kirchenmusik) die Hörer immer in eine erhöhte Stimmung bringt, daß dann also „die Tonphantasie" aufhört, „Selbstzweck zu sein", und schließt in weiterer richtigster Folgerung: „Nehmt der dichterischen Phantasie die Bilder, und Ihr zerstört die Phantasie selbst. Und einer Dichternatur wollt Ihr es verargen, wenn sie in einem Symphoniesatz, anstatt über die Themen

---

*) „Vor Fidelio hat keine Oper die tiefsten Herzenstöne so wahr und gewaltig angeschlagen"; „die merkwürdige Geistes- und Gefühlskraft, welche dieser merkwürdigen Musik innewohnt" — — — Hanslick.

und die Durchführung, über die Harmoniewendungen und Modulationen, über die orchestrale Mannigfaltigkeit u. s. w. in Entzücken zu gerathen, irgend ein Geschehenes, die Darstellung von etwas Wirklichem zu entdecken glaubt und nun auf ihre dichterische Art und Weise begeistert ist? Und das soll unter der Würde der musikalischen Aesthetik sein, es zu beachten und zu erklären, wenn an der Tonphantasie, von der der Musiker durchdrungen war, die dichterische sich entzündet, wenn überhaupt die verschiedenen Arten der Phantasie ineinander spielen. Der Mann der Wissenschaft hat nicht die Aufgabe, dergleichen auszuschließen, vielmehr die Pflicht, den verborgenen Quellen, die solchen Umschlag des Einen in das Andere ermöglichen, nachzuspüren. Denn allerdings an dem Umschlage darf die Wissenschaft sich nicht genügen lassen, sie muß erforschen, was eine solche Uebertragung möglich machte." Dieser Satz, den wir wörtlich wiedergeben, faßt in sich den Hinweis auf eines der schwierigsten Probleme der Musikästhetik, auf die Erforschung des ästhetischen Gefallens an solchen Musikstücken, die vor den Regeln der musikalischen Composition nicht gut bestehen, wie manche von Schubert, Schumann, Chopin u. A.; hier tritt die Nothwahl hervor zwischen der Nichtanerkennung der Regeln oder bedeutender Erweiterung der Grenzen!

Ebenso ganz vortrefflich sind die Analysen einzelner Lieder und anderer Tonstücke auf rein formalistischer Grundlage, mit Hinweis auf Hebung und Senkung, auf Veränderung in der rhythmischen Bewegung, also auf Formverhältnisse. Von diesen Zugeständnissen eines edlen Idealisten und gründlichsten, praktischen, musikalischen Fachmannes an manche Grundsätze der formalen Aesthetik wenden wir uns zu den idealistischen Anschauungen des Herbartianers, Prof. Lazarus.

Er beginnt seine Untersuchungen über das Wesen der Musik mit dem Hinweis auf die Nothwendigkeit der Trennung

der psychologischen von der metaphysischen Frage: jene beschäftigt sich in erster Reihe mit der Erscheinung, daß die Töne in irgend einer Weise auf die Seelenbewegungen einwirken, und mit den in der menschlichen Natur begründeten Bedingungen dieser Wirkung; diese dagegen forscht nach den Gründen, warum die Musik so und nicht anders wirken muß, sie sucht nach Ursachen, die nur in Urgesetzen des Daseins liegen. Es ist nun außerordentlich schwer, gerade in den Betrachtungen über Musik die beiden oben erwähnten Fragen scharf auseinander zu halten; denn die rein psychologische Forschung, heutzutage ohne Mithülfe der Naturlehre des Menschen nicht möglich, führt so leicht zum Materialismus und reinen Eudämonismus, daß man zur Metaphysik flüchtet, um noch etwas Poesie und höhere Weltanschauung zu retten.

Prof. L. zeigt weiter, wie die Formverhältnisse zwar eine Hauptwirkung, keineswegs aber die Gesammtwirkung eines Kunstwerkes überhaupt erzeugen, und dieser außerordentlich feine und richtige Gedanke findet in keiner Kunst so unmittelbare und unerklärliche Beweise, als in der Musik. Was in der Poesie oder in bildenden Künsten gefällt, und erscheine es noch so widersinnig, das läßt sich mit gewissen Tagesströmungen und besonders mit gewissen gesellschaftlichen Gewohnheiten in directe Beziehung bringen. Was aber manchmal in der Musik gefällt, der Erfolg mancher Composition und manches ausübenden Künstlers, entzieht sich oft, wenigstens für eine Zeit, jeder ästhetischen oder culturhistorischen Erklärung; denn dieselben Leute, welche eine gewisse Richtung in der Poesie oder Malerei verwerfen würden, finden sie in der Musik schön; auch ist noch das unerklärliche Räthsel anzuführen, wie in der dichtenden und in der bildenden Kunst auch das Mittelgute auf freundliche Aufnahme rechnen kann, während in der Musik von den ernsten Künstlern zweiten Ranges nur wenige vom Glücke besonders Begünstigte, oder

solche, die es verstehen, sich außerhalb des Konzertsaales viele Freunde zu erwerben, wahrhafte und andauernde Erfolge erlangen. Wir können daher auch den kurzen Abschnitt, worin der verehrte Verfasser die verschiedenen Ansichten über das Gefallen am Schönen anführt, nicht besprechen, weil gerade dieser Gegenstand, wenn er nur einigermaßen erschöpfend behandelt werden soll, ein Buch für sich verlangt; in den Worten: „Die Beziehung der ästhetischen Form zu unsrer Intelligenz, welche indessen von Verschiedenen verschieden aufgefaßt wird", liegt der Grundstein eines ganzen Gedanken-Gebäudes; denn eben in der Weise wie die Formen auf unsern Geist einwirken, und umgekehrt wie der Geist sie beurtheilt (nach der alten Schullogik in der Modalität und Relation) liegt ja ein Hauptgeheimniß auch der ästhetischen Urtheile. Lazarus hat ganz Recht, wenn er der landläufigen Meinung entgegentritt, daß die Fragen der angewandten Aesthetik oder des Geschmacks der individuellen Entscheidung anheimfallen; aber die von ihm angedeutete absolute Geltung ästhetischer Gesetze wird in der Musik bisher vergebens gesucht; diese ist ja auch die jüngste Kunst, und der ästhetische Streit ist kaum hundert Jahre alt; die Klagen allerdings datiren vom Alterthum, und was Aristoxenos über den Verfall der theatralischen Musik, über den schlechten Geschmack des „vulgären Publicums" und über „die bessern Zeiten" gesagt hat, das kann man heute in hunderten von Journalen lesen. Die Urtheile Lazarus über die durch Musik erzeugten Seelenstimmungen, und über den Weg, welchen die Musik bei dieser Wirkung wandelt, muß Jeder unterschreiben, der neben der Psychologie auch die Musik studirt hat.

Prüft man die Wirkung der Musik in ihren Ursachen und ihrem Verhältnisse zur Poesie, so gelangt man zu dem Resultate: Die Dichtung erregt Empfindung durch Gedanken, die Musik

führt durch das Empfinden zum Denken. Jene läßt Bestimmtes ins Unbestimmte erweitern, diese verengt das Unbestimmbare zu inhaltlich Bestimmtem. Der Streit über die Grenzen wird und soll fortbestehen, so lange die Künste nicht von der Erde schwinden.

Das Christenthum in der Tonkunst.

Das Unaussprechliche, Unerklärbare, das In-sich-versenken des Gemüths ist gleich eigen dem wahren christlichen Glauben und den höchsten Wirkungen der Musik. Diese Kunst ist also die der christlichen Religion nächstliegende. Wie immer sie in der antiken Welt hoch geschätzt ward, welche tiefe Bedeutung immer ihr schon ein Jahrtausend vor Christus im indischen und später im ägyptischen und israelitischen Gottesdienste innegewohnt haben mag: erst mit dem christlichen Glauben begann ihre Verbreitung über die Welt. Auch ist nur in der Tonkunst der Bruch zwischen der antiken Welt und der christlichen ein ganz entschiedener. Die anderen Künste können der Antike nicht entbehren. Das wäre ein armseliger Dichter, der die griechischen und römischen Classiker nicht kennte; der Architect, der die antiken Bauten nicht wenigstens in Zeichnungen studirt hat, wird schwerlich ein vollendeter Künstler sein; und so lange man von dorischer, jonischer und korinthischer Säulenordnung spricht, von Pilastern und Karyatiden, Apsis ꝛc. wird wohl die vorchristliche Baukunst nicht ignorirt werden können. Die Malerei jener Zeit ist größtentheils verloren gegangen, aber die Reste der Wandmalereien und Mosaiken werden gewiß nicht ohne Rückwirkung auf Tademas Kunstgebilde geblieben sein. Doch die antike

Musik ist als Kunst der Gegenwart gleichgiltig. Was die Musikwelt darüber von den gelehrten Forschern, Ambros, Bellermann, Westphal u. A. erfahren hat, sind höchst dankenswerthe Mittheilungen von wissenschaftlicher Bedeutung, aber für den schaffenden Künstler, sagen wir es gerade heraus, von keinem Nutzen. Nach den Beispielen altgriechischer Gesänge in Ambros', Bellermanns und Westphals Werken kann man mit voller Bestimmtheit behaupten, daß die Kenntniß aller antiken Chorbegleitung und Dithyramben-Musik nicht annähernd die Wirkung auf die Entwicklung dramatischer Musik ausüben würde, welche die Kenntniß des griechischen Dramas auf die Dichtkunst aller Zeiten ausüben mußte und wird.

Doch nicht die Frage vom künstlerischen Nutzen archäologischer Musikwissenschaft hat der vorliegende Artikel zu besprechen, sondern überhaupt nur das Verhältniß der Musik zur christlichen Religion.

Herr Dr. theol. G. Portig hat eine Broschüre geschrieben „das Christusideal in der Tonkunst", in welcher nicht allein die Frage des eben erwähnten Verhältnisses, sondern auch die von der religiösen „Musik" „außerhalb der Kirche", die Möglichkeit, das Ideal des erhöhten, zum Himmel eingegangenen Heilandes in Tönen zu schildern, besprochen wird. Es ist ein sonderbares, aber auch sehr anregendes Büchlein, und wir wollen den Hauptgrundsätzen eine eingehende Prüfung widmen.

Herr Portig will einerseits Manches beweisen, was sich eigentlich gar nicht beweisen läßt, weil es alleinig in dem persönlichen Fürsichempfinden des Einzelnen begründet ist und im Dogma keinen Anhalt findet; andererseits versucht er Dogmatisches noch weiter auszudehnen, als die Gründer des Dogma selbst es gethan. Er will darlegen, daß „der von der Reformation in weiteren Kreisen entzündete und behauptete wahr-

hafte evangelische Geist" als Wissensgehalt des sogenannten modernen Geistes „sogar die edelsten Glieder der beiden großen Hauptkirchen, der katholischen und protestantischen", verbindet und eint: „Ist es doch eine der großartigsten Lehren der Reformation, daß über und aus den Organismen der einzelnen äußeren Kirchen sich der unsichtbare Riesenbau der Gemeinde der Heiligen erhebt, d. h. derer, welche im beseligenden Heilsglauben und nicht im Dogmenglauben stehen".

Und weiter: „Das rein Christliche ist nicht unbedingt an kirchliche Räume und Functionen gebunden, und innerhalb der Kunst bewahrt es wohl allemal einen inneren, nicht aber immer einen äußeren Zusammenhang mit der Kirche. Darum ist auch nur innerhalb der protestantischen Geisteswelt eine Aesthetik statthaft, welche der weltlichen Kunst die Möglichkeit einer ebenso hohen und reinen Idealität zuerkennt wie der kirchlichen; ja streng genommen, beherrscht die weltliche Kunst einen ungleich weiteren Umkreis von Formen und ein viel größeres Gebiet des Phantasie- und Gefühlslebens als die kirchliche. Beide aber beziehen sich auf Gott, auf den Menschen und die Welt u. s. w."
„Weil die Reformation dem Subject den unmittelbaren Zugang in Christo, den direkten Verkehr mit dem Quell alles Lebens und aller Liebe erschloß, so vermochte auch der Finger Gottes dem Innern des Menschen unendlich zartere und reichere Tongebilde zu entlocken, als vorher der steinerne Riesenbau der mittelalterlichen Kirche. Aus dem Vollbesitz und Genuß der göttlichen Liebe ergießt sich ein frischer Strom der Beseligung auch in die Liebe der Geschlechter, und diese Liebe wird nun erst in Tönen gefeiert, welche ewig der Poesie unzugänglich bleiben. Ja noch mehr! Selbst wo der Mensch nicht mehr denkend die Welt erobern und mit seiner Vernunft harmonisch umspannen kann, da bemächtigt er sich dichtend in Tönen noch dieser Unendlichkeit und schafft mit den Mitteln der reinen In-

strumentalmusik ein Drama, welches in seiner Weise Antwort gibt auf die letzte Frage einer positiv gerichteten Philosophie."

Dieser letzte Satz klingt stark nach Schopenhauer, der ja auch die Musik, über deren Werke er die grauenhaftesten Urtheile fällte,*) nichts desto weniger als die Kunst bezeichnete, welche das „An sich" der Welt kundgebe, also die höchste Philosophie in sich schließt; er steht auch im Widerspruche mit den zuerst angeführten Sätzen, welche den nothwendigen Zusammenhang der Tonkunst mit dem Christenthum, mit dem Heilande darlegen wollen.

Wir sind weit entfernt, die Schwärmerei des Herrn Portig, selbst wenn sie sich in Abwege verirrt, tadeln geschweige denn verlachen zu wollen; im Gegentheil, wir haben Freude daran. So lange der Glaube an ein Höheres, Edleres, Erhabeneres als das Erdenleben und seine Miseren nicht ganz aus der Welt getilgt ist; so lange die Menschheit nicht dem Materialismus so weit verfallen ist, daß sie nur das Begreifliche und Ergreifliche für wahr hält und alles Andere als unnützen Kram verwirft; so lange also die Kunst nicht dahin gekommen ist, daß sie nur in der Darstellung des gemein Alltäglichen und des „Realistischen" ihre Hauptaufgabe erblickt: so lange werden und sollen in Deutschland schwärmerische Gemüther fortleben, die in der Hingabe an mystische Sehnsucht ein Asyl vor der Tagesmisere suchen. Selbst der größte Dichtergenius der Deutschen, der klarste — der „Grieche" — Goethe, ist von dieser Sehnsucht nicht frei geblieben. Er läßt seinen „Faust" im Momente des Scheidens von der Erde die höchste irdische Lebensweisheit

---

*) Er stellte Rossini neben Mozart und pries ihn, weil er sich aus den Worten des Textes gar nichts machte. Die vier Menschenstimmen Baß u. s. w. verglich er mit dem Stein-, Pflanzen-, Thier- und Menschenreich 2c.

aussprechen. Aber zu den höchsten Regionen des Himmels gelangt dieser erst auf die Fürbitte Gretchens (Una poenitentium) durch den Spruch der Mater gloriosa, der Himmelskönigin, der Mutter Gottes (als solche wird sie von den drei durch Buße geheiligten Frauen angefleht) und ein „Chorus Mysticus“ empfängt ihn. Darf man dieses Schlusses willen Goethe katholischer Neigungen beschuldigen? Gewiß nicht! Er gab sich eben jener Schwärmerei hin, welche allerdings im Mariencultus mehr Nahrung findet als in dem protestanischen Gottesdienste, besonders in dem von gemüthlosen, unduldsamen, hochmüthigen, orthodoxen Pfaffen geleiteten. Auch in den oben angeführten Sätzen des Herrn Portig finden sich Anzeichen jener Schwärmerei, der Sehnsucht nach unerschlossenen Geheimnissen, nach jener Gemeinschaft mit Gott, die im siebzehnten Jahrhunderte von den Pietisten gepredigt ward, gegen welche die Orthodoxen so grimmig zu Felde gezogen sind*). Herr Portig sieht in dem Christus der Bachschen Matthäus-Passion „das Ideal des historischen Christus“, der „Heiland der Menschheit, erbarmender Retter einer sündigen Welt, der trauteste Freund der gläubigen Seele, Dulder und Held zugleich“ ist. Dagegen meint er das Ideal des erhöhten, zum Himmel eingegangenen Heilandes, des „Herrn der Kirche“, sei in

---

*) Hier ist darauf hinzuweisen, daß der Pietismus des 17. Jahrhunderts, so läuternd und erhebend er — besonders in seinen Anfängen — gewirkt hat, der freien Entwicklung kirchlicher Tonkunst nicht günstig gestimmt war; es dünkt mir leicht erklärlich, daß in einer Zeit des hohlen Prunkes und leeren Geredes wahrhaft fromme Männer in der Kirche nur den Gemeinde-Choralgesang gelten lassen wollten; daß der Pietismus zuletzt auch in schönredende Frömmelei ausartete, ist bekannt. Vergleiche Schlossers Geschichte des 18. u. 19. Jahrhunderts, V. Auflage, Band I S. 542 ff., Band VI S. 168 u. 169 und Spitta's Bach-Biographie Band I S. 354 ff., in welcher Bachs Stellung zum Pietismus sehr genau beschrieben ist.

Tönen überhaupt nur in der Messe zu schildern, und diese Schilderung sei nur ein einziges Mal und zwar in der Beethovenschen, erreicht worden. Wir wollen diese beiden Urtheile sowie die fast entgegengesetzt lautenden von Spitta ein wenig näher prüfen.

Vor Allem sei auf eine ganz merkwürdige Erscheinung hingewiesen: auf einen bei erster Betrachtung fast unerklärbaren Gegensatz in den künstlerisch-religiösen Anschauungen Bachs und Händels einer- und Beethovens andererseits. Gab es je wahrhaft kirchlich fromme Männer, die ohne zu grübeln und zu sichten am überlieferten Glauben treu festhielten, so waren es Bach und Händel. Bachs ganze Thätigkeit hing ja auf das Innigste mit dem kirchlichen Gottesdienste zusammen, und Händel war zuerst im Dienste des Herzogs von Chandos, dann aber während seiner Wirksamkeit als Direktor der Oper immer und immer wieder mit Schaffen von Tonwerken für den Kirchendienst beschäftigt, bis er sich ganz dem Oratorium widmete, dem religiösen Chor- und Gesangswerke außerhalb der Kirche.*) Beethoven dagegen war ein edel frommer, aber nicht ein gläubiger Christ im dogmatischen Sinne. Ueber seinen Kirchenbesuch wissen die Biographen wenig zu sagen, und der altägyptische Spruch, der in einem Rahmen auf seinem Schreibtische stand,**) deutete auf tiefes Sehnen nach Ueberirdischem,

---

*) Händel hat schon in Italien, wo er nur katholischen Gottesdienst sah, auch kirchliche Musik geschrieben; dieser Gottesdienst, mit dem der Anglikanische viel äußerliche Aehnlichkeit hat, entfaltet große Pracht, und wir finden sie in seinen Chören wieder, während die nach innen gekehrte protestantische Gläubigkeit sich in Bachs Chören kundgibt. Es ist dies eine rein subjective Ansicht, die wir auch nur als solche betrachtet wissen wollen.

**) Daß der eigentliche Sinn dieses Spruches ein ganz anderer war, als Beethoven ihm unterlegte, ist insofern ganz unerheblich, als ja hier nur von Beethovens Verhältniß zu den religiösen Ideen und

aber nicht auf christliche Tradition. Nun aber haben Bach und Händel nie einen Augenblick gezaudert, weltliche Melodien, die von ihnen auf ganz weltliche Texte componirt waren, einigermaßen umgemodelt den tiefstreligiösen Worten ihrer kirchlichen Werke anzupassen. Es ist genugsam bekannt, wie Händel in seinem „Messias“ Melodien aufnahm, die ursprünglich zu erotischen Duetten erfunden waren und wie Bach in das „Weihnachtsoratorium“ Arien aus weltlichen Cantaten verpflanzte. Diese so streng religiösen Männer wandelte also nicht der leiseste Gedanke an, daß die Heiligkeit des Gegenstandes besondere Vorbereitung und Weihe auch der Mittel verlange, und daß gerade in der Tonkunst das Profane vom Kirchlichen scharf geschieden werden müsse. Es kann wohl in der Malerei vorkommen, daß der Künstler für seine Madonna ein Modell wählt, von dem nur das Aeußerliche dem Begriffe entspricht — obwohl auch selbst hier die Frage berechtigt ist, ob ein frommer Maler denselben Kopf einmal für ein erotisches Bild und ein andermal für eine Madonna verwenden würde; aber in der Musik scheint eine derartige Vermischung — vom abstract religiösen Standpunkte betrachtet — undenkbar. Und doch ward sie ausgeübt, und von zwei herrlichsten, deutschen kirchlich frommen Meistern. Dagegen war sie bei Beethoven ganz unmöglich; er war ja so streng sittlich, daß er „Don Juan“ und „Figaros Hochzeit“ um des Textes willen fast verwarf und nur die „Zauberflöte“ unbedingt gelten ließ; welch ein Urtheil hätte er trotz seiner unbegrenzten Verehrung für Händel gefällt, wenn er erfuhr, daß in den „Messias“ Melodien aufgenommen waren, die ursprünglich unter sehr lebhaften Liebesworten gestanden hatten?!

---

nicht vom Verständnisse der Sprüche die Rede ist. Es kann ja auch Einer in der Felsengruppe einen Tempel Gottes sehen und sich zur Andacht gestimmt fühlen, wo der Geologe nur Gneis oder Grauwacke erblickt.

Diese strengen Anschauungen verhinderten allerdings nicht, daß sein „Christus am Oelberge" ein sehr schwaches Werk ist, nicht blos in der Erfindung, sondern auch im Stile, der nichts von religiöser Stimmung erkennen läßt. Ist dieser Widerspruch zwischen religiöser Gesinnung und religiöser künstlerischer That nicht ein ganz merkwürdiger?

Kehren wir nun zu der Betrachtung der beiden Messen, der Bachschen und Beethovenschen, zurück. Eine Vergleichung der beiden liegt sehr nahe. Ist in ihnen doch ein und derselbe ganz kirchliche Text von zwei so herrlich großen, so weit verschiedenen Meistern componirt, die nur insofern einander gleichen, als sie Beide Romantiker im höchsten, wir möchten sagen im classischesten Sinne des Wortes waren, daß sie den Inhalt, den Gedanken über die Form walten ließen, daß sie herbe Tonstellungen nicht scheuten, wo der organische Gedankengang solche herbeiführte, daß sie diejenigen waren, die am meisten an der Einheitlichkeit des Gedankenganges festhielten und fast niemals den conventionellen Phrasen, Rosalien, Lückenbüßern den geringsten Platz einräumten. So ähnlich die Beiden einander in künstlerischer Gesinnung sein mochten, in der religiösen standen sie meilenweit auseinander; und es ist daher ganz natürlich, daß jeder der Beiden auf seiner Seite das Höchste erreichen mußte, daß Keiner unter dem Anderen steht, sondern ihm gegenüber in gleich erhabener Region, zu der er auf seinem eigenen Geisteswege gelangt ist. Wo das dogmatisch-gläubige Versenken in die christliche Symbolik sich mit dem Ausdrucke der höchsten Kunstform vereinigen kann, dort mußte Bach unerreichbar bleiben; wo ein Erheben über alle Dogmatik in jene mystischen Regionen — die Goethe in seinem Faust-Ende andeutete — zur höchsten Anschauung gelangen kann, dorthin ist Beethoven gedrungen.

Man darf übrigens bei der Beurtheilung derartiger Riesenwerke nicht außer Acht lassen, in welcher Zeit und unter welchen

Verhältnissen, nicht etwa den privaten des schaffenden Künstlers, sondern den allgemeinen der Menschheit, sie entstanden sind. Denn gerade die größten Kunstwerke sind diejenigen, in welchen die höchsten Ideen der Zeit, in der sie entstanden, geläutert und verklärt sich wiederspiegeln (selbst die schärfsten Gegensätze sind nicht ausgeschlossen) und vom schaffenden Genius mit den höchsten Ideen aller Zeiten in Verbindung gebracht sind. Das ist ja eben das Merkwürdige, Unerklärliche im wahren Genius, daß Alles, was er schafft, *sein* eigenthümlichstes Gepräge trägt und doch wieder immer und immer mehr sich mit der Allgemeinheit vereinigt, so zu sagen immer gegenwärtiger (actueller) wird, während gar oft das Beste, was die Talente hervorbrachten, über eine gewisse Periode hinaus nur mehr kunsthistorisches Interesse bietet.

Es kann auch nie oft genug betont werden, daß die größten Künstler immer nur die höchsten Spitzen einer sie umgebenden geistigen Gebirgskette waren, über die sie hervorragen. Sowie die Welt nur die Namen solcher höchsten Spitzen im Gedächtnisse behält, von denen aus die weiteste, herrlichste Aussicht über weite Lande sich eröffnet, und leicht die der anderen Höhen vergißt — obwohl der Weg nach der Spitze über diese andern führt — so auch kennt sie nur die Größten in der Kunst, und dem Forscher bleibt es vorbehalten, die anderen zu erkennen, über welche der Weg zu jenen höchsten führt.

Bach lebte in der Zeit, als das deutsche Bürgerthum trotz aller kleinlichen, oft banausischen Anschauungen und Gewohnheiten der wahre Hüter häuslicher Tugend und ungeheuchelter Frömmigkeit gewesen ist. Das Leben an den meisten deutschen Höfen, besonders an den kleineren, jenen ärgsten Nachäffern Ludwig XV., war ein solches, daß der protestantische Bürger — seufzend — nur im lutherischen Grundsatze von der ausschließ-

lichen Verantwortlichkeit der Fürsten gegen Gott einen traurigen Trost suchen konnte. Und der Kurfürst August III. von Sachsen, König von Polen, dem Bach die ersten Sätze seiner Messe gewidmet hat, folgte dem allgemeinen Beispiele. Die Dresdener Hofwirthschaft jener Zeit ist geschichtlich bekannt genug, wir brauchen also nicht den Leser und uns mit einer Beschreibung aufzuhalten. Leipzig aber war eine durch und durch bürgerliche protestantische Stadt*), und wenn auch des großen Cantors Hoheit als Künstler nicht begriffen ward,**) so galt er doch als Meister der Kirchenmusik, der zu dem Gottesdienste in immerwährender Beziehung stand. Er hatte auch bereits eine große Anzahl unsterblicher kirchlicher Musikwerke geschaffen, als er sich in der H-moll-Messe zum Höchsten erhob. Beethovens Messe dagegen ist nicht das Werk eines frommen, gläubigen Kirchenkomponisten, sondern eines tief empfindenden, aber nicht kirchlich gläubigen Tondichters, der den Gipfel der Instrumentalkunst erreicht hatte und nunmehr das Herzensbedürfniß empfand, sich vor dem Ende seines irdischen Wandelns zur christlichen Gottesidee in Tönen aufzu-

---

*) Es ist höchlichst zu bedauern, daß Spitta in seiner, trotz vieler Ueberschwenglichkeiten verdienstvollen Bach-Biographie kein Wort geschrieben hat über die damaligen Bildungsverhältnisse Leipzigs, über die Stellung seines Bürgerthums und dessen Beziehungen zur Kunst und Wissenschaft. Wenn ein großer Künstler in einer bedeutenden Stadt so viele Jahre an der wichtigsten Stelle, an der eines Leiters der Kirchenmusik in der Hauptkirche, gewirkt hat, so mußte eine gründliche Biographie doch auch wenigstens dem kirchlichen und religiösen Leben dieser Stadt eine genaue Forschung widmen. Namentlich war dies bei Leipzig angezeigt, der Stadt, von welcher gerade in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die stärksten Anregungen zur Bildung und Aufklärung ausgegangen waren.

**) Der hochweise Rath ließ Bachs Frau als Almosenempfängerin sterben.

schwingen. Er war der Sohn anderer Zeiten; er hatte die französische Revolution miterlebt und hielt sich fast für einen Republikaner; er hatte Napoleons I. glorreichen Anfang gesehen nnd verherrlichen wollen. Er war als 22jähriger Jüngling nach Wien gekommen und sogleich von der hohen Aristokratie so liebenswürdig aufgenommen und in ihre Kreise gezogen worden wie niemals ein deutscher Künstler vor ihm. Er hatte die Entfaltung des glänzendsten Hoflebens während der Congreßzeit gesehen und war von den höchsten Persönlichkeiten ausgezeichnet worden. Er stand in regem Verkehr mit allen geistigen Größen seiner Zeit. Einen andern Gottesdienst als den katholischen kannte er nicht, die kirchliche Bedeutung des Chorals war ihm fremd. Sein Versuch, ein Oratorium Christus am Oelberge, also religiöse Musik in einer Form zu schreiben, die der protestantische Norden handhabte, war ein kläglich mißlungener. Von allen Geistesströmungen Deutschlands wurde in Oesterreich nur die katholisirende romantische, von den Convertiten Fr. Schlegel und Ad. Müller in Wien verbreitete, geduldet, ja befördert — da sie sich ganz gut für die damaligen Regierungs-Anschauungen brauchen ließ. Wenn man nun die Individualität Beethovens im Auge behält und dabei die allgemeinen Verhältnisse beachtet, in deren Mitte er lebte und schuf, so erscheint es leicht erklärlich, daß seinem Genius die höchsten musikalischen Ideen dort zuflossen, wo die Worte der Messe dem mystisch katholischen Muttergottesdienste huldigen wie im „Incarnatus“, oder wo sie über das rein Confessionelle hinaus einen allmächtigen Schöpfer preisen und den Glauben aller Zeiten erkennen, wie im Sanctus und im Benedictus, während das rein kirchliche Gebet, das demüthig Gläubige von Bach mit gleicher wunderbarer Weihe und unendlicher Meisterschaft der Form wiedergegeben ward. Spitta hat ganz Recht, wenn er sagt, daß Bachs Messe, obwohl auf Worte

der katholischen Liturgie und ohne jede Verwendung des Gemeindeliedes componirt, „dem echten protestantischen Geiste“ vollkommen Genüge thut. Ebenso richtig ist sein Hinweis, wie diese Messe und nicht die oft citirte Mathäuspassion dem Händelschen Messias gegenüber gestellt werden müsse, weil nur in diesen beiden Werken der Inhalt des Christenthums zur künstlerischen Gestaltung gelangt. Freilich sind manche von Spittas Auslegungen der einzelnen Theile der Messe viel mehr pietistischer als dogmatisch orthodoxer Art und erinnern fast an die von Schlosser*) citirten Sätze aus Arnolds Kirchen- und Ketzerhistorie, aber man kann sich ihrer dennoch erfreuen. Dagegen sind die Urtheile des Herrn Spitta über die Beethovensche Messe insofern einseitig, als er ganz und gar nicht die katholisch-religiöse Empfindungsweise berücksichtigt, die allein Beethoven gekannt hat; er konnte sie nach seiner Weise und in seinem Geiste klären, verklären, aber protestantisch denken und fühlen konnte er nicht. Was andererseits Herr Portig über die einzelnen Theile der Bachschen Messe urtheilt, zeugt ebenfalls oft von einseitiger Auffassung; er scheint besonders zu wenig Gewicht auf die strenge Kunstform zu legen, die in der Kirchenmusik jene vom Weltlichen abgewandte Stimmung, jenes In-sich-versenken zu erzeugen vermag, wie keine andere Kunst. Und in der künstlerisch freiesten individuellsten Handhabung der strengsten Kunstform steht Bach einzig da.

Wir müssen nun an die Hauptfrage treten; lassen wir zuerst Herrn Portig selbst sprechen.

„Wann der Genius erscheinen wird, welcher, frei von Schranken der Confessionalität, aber wurzelnd in den Lebenstiefen des evangelischen Christenthums, das Christusideal in Tönen der Menschheit schenken wird: wer wollte das bestimmen?

---

*) Geschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, Band I S. 548/49.

Fußen müßte er jedenfalls auf den Werken seiner protestantischen Vorgänger, Protestant selbst brauchte er nicht zu sein. Die Gemeinde der Auserwählten (Heiligen) ist in der Kirche wie in der Kunst nicht gebunden an die Grenzen eines Sonderbekenntnisses. Das freilich, was die edleren Elemente der modernen Weltanschauung und Cultur enthält, wird erst noch eine tiefere Versöhnung suchen müssen mit dem geist- und gemüthvoll reconstruirten neutestamentlichen Wesensgehalt, ehe in Klängen von himmlischer Schönheit die Liebe und das Leid dessen geschildert werden kann, welcher das Herz und das Haupt der Menschheit im Himmel und auf Erden ist. Wohl wird auch das vollendetste Oratorium immer nur ein Gleichniß, nie ein erschöpfender Ausdruck jener Persönlichkeit von schlechthin einzigen Dimensionen sein; immer aber wird es die innigste und duftigste Sprache enthalten, in welcher überhaupt auf Erden die gläubige Seele von und mit ihrem himmlischen Bräutigam zu reden vermag. Nur das Virtuosenthum kann wähnen, daß in der Kunst mit der schönen Form Alles erreicht sei und der sittlich-religiöse Gehalt das Spiel der reinen Formen selbst in den höchsten Schöpfungen der Kunst nicht beeinflusse oder gar trübe. Die echte Kunst wird nie etwas Anderes wollen und können, als dem höchsten, d. h. dem sittlich-religiösen Gehalt zur Wiedergeburt und Auferstehung zu verhelfen in einer Form, durch welche er erst wahrhaft lebt und befruchtend die matten Herzen der Erdenpilger zu erfüllen im Stande ist. Den übersinnlichen Gehalt des Christenthums aber läßt keine Kunst so ahnungsvoll erscheinen wie die Musik. Den Willen mag mehr das begeisternde Wort, die Phantasie mehr die Malerei anregen: die Tiefen des Gemüths befriedigt die Musik allein. Den Christus des gepredigten Wortes können wir anbeten, den Christus in Farben als Ideal eines Menschenkopfes be-

wundern: lieben aber werden wir am meisten den Christus in Tönen."

Wir haben hierauf zu bemerken: Das wahre Christus-Ideal kann die Kunst nur in zwei Erscheinungen des Heilandes suchen: in der Bergpredigt, da er die Menschen lehrt, das Heil in der Entsagung und in der Hoffnung auf eine bessere Welt anzustreben, und in der Auferstehung, da er der Welt nicht mehr angehört. In allen anderen Phasen ist Christus der Leidende, „des Menschen Sohn". Aber jenes aus dem Evangelium geschöpfte reine Ideal, das eigentlich mit der Dogmatik nichts zu schaffen hat — denn wo käme diese hin mit dem Verbot des Eides und dem „Gebet im Kämmerlein"? — ist der Darstellung durch die Kunst unzugänglich und nur der inneren Anschauung sich offenbarend. Die bildende Kunst kann nur menschliche Gesichtszüge veredeln und als „Christus" bezeichnen, sie muß von vornherein auf das Göttliche, nur zu Ahnende verzichten. Der größte christliche Dichter verstummt, da er versuchen will, die Dreieinigkeit, den Christus im Himmel, zu besingen; Dante sagt im Paradiese ausdrücklich, daß sein Schauen mächtiger war als die Rede sein kann, und daß selbst sein Gedächtniß vor solchem Uebermaße weiche*), daß die Gottheit im zurückstrahlenden Lichte erschien**), und daß es ebenso leicht für den Geometer sei, die Quadratur des Zirkels zu finden, als für ihn (den Dichter) die Erscheinung deutlich zu beschreiben.***) Der Christus in Miltons „Verlorenem Paradiese", der den Menschen als Gottes jüngsten Sohn bezeichnet

---

*) — — il mio veder fu maggio
Che il parlar nostro, ch' a tal vista cede
E cede la memoria a tanto oltraggio.
Paradies 33 V. 55—57.

**) Ebendas. V. 128.

***) Ebendas. V. 133—136.

(Buch III), der sich freiwillig als Sühneopfer für ihn anbietet, und dessen Fleischwerdung dann Gott Vater anordnet, ist eine hochpoetische Erfindung, die aber der evangelischen Lehre ferne steht, und auch nicht den „Herrn der Kirche", den Heiland, schildert. Klopstocks „Messias" ist ein Beweis, wie die tiefste kirchliche Gläubigkeit im breit angelegten Kunstwerk ohne vollendete Meisterschaft der Form oft weniger wirkt, als das einfache, anspruchslose, religiöse Gedicht. Auch die Tonkunst kann nur vorhandene Formen handhaben, um die Darstellung jenes Ideales zu versuchen; sie kann nur die Stimmung erzeugen, welche durch immerwährende weitergehende Abstraction zum inneren Schauen gelangt; und Herr Portig selbst gesteht die Unzulänglichkeit der Kunst, wenn er seine interessante Schrift mit den Worten schließt: „Das ist der Real-Idealismus der Religion, welcher den der Kunst noch übertrifft."

Richard Wagners religiöse Anschauungen.

Der Artikel „das Christenthum in der Tonkunst“ beschäftigte sich mit den Ansichten eines Theologen über die christliche Musik; der vorliegende soll die Aussprüche des großen Dichter-Komponisten über die Beziehungen der Kunst zur Religion prüfen. Also nicht die großartigen geistigen Schöpfungen Rich. Wagners sollen hier besprochen werden; auch nicht die Thaten des Menschen Wagner, die gar oft zu den Lehren des Christenthums einen recht entschiedenen*) Gegensatz bilden; sondern nur seine auf diese Frage bezüglichen Schriften. Als die wichtigsten stellen sich dar: Der Artikel „Religion und Kunst“ in den Bayreuther Blättern, Oktober 1880, und die 1885 erschienenen „Entwürfe, Gedanken“ u. s. w. aus seinem Nachlasse. Die erst-

*) Daß es nicht der Lehre Christi entspricht, wenn Einer den Mann, dem er die unterthänigsten Briefe schreibt, den er als den „Selbstherrscher der Töne“, seinen „Herrn und Meister“, den „Alles vermögenden“ preiset, von dem er künstlerisch in der edelsten Weise unterstützt ward, ein paar Jahr später den „verdorbensten Musikmacher“ nennt; daß er auch nicht christliches Gemüth bekundet, wenn er die edelsten lebenden Künstler der Nation: Brahms, Heyse u. A. theils selbst in der hämischsten Weise angreift, theils von seinen Trabanten mit Schmutz bewerfen läßt: das können nur die wüthendsten Bayreuthianer leugnen, deren Christenthum allerdings auch vorzugsweise im Schimpfen sich kundgibt.

genannte Schrift ist schon insofern ganz besonders merkwürdig, als sie das Gegentheil des Principes aufstellt, das Richard Wagner bis dahin in seinen größten Musikdramen „Tristan“ und „Ring der Nibelungen“ zur Ausführung gebracht hatte. Hier wollte er den „natürlichen“, den „jugendlich schönen“ den „wahren Menschen überhaupt“ schildern, der seine Gefühle über die conventionellen Moralitätssatzungen erhebt; Siegmund und Sieglinde, Tristan und Isolde sind ja auch genugsam als die Urbilder solcher wahrer schöner Menschen gepriesen worden. Um so verwunderlicher mußte nunmehr eine Schrift Wagners erscheinen, worin die Tonkunst als diejenige Kunst bezeichnet wird, welche „das eigenste Wesen der christlichen Religion mit unvergleichlicher Bestimmtheit offenbart“, die „als reine Form eines gänzlich vom Begriffe losgelösten Gehaltes, als eine welterlösende Geburt des Dogmas von der Nichtigkeit der Erscheinungswelt selbst gilt.“ Die verwunderliche Erscheinung wird jedoch erklärlich, wenn man ins Auge faßt, daß Richard Wagner zu jener Zeit den „Parsifal“ vollendete, und daß die Leute darauf vorbereitet werden sollten, in diesem Werke die wahre christliche Kunst zu erblicken. Aber nicht mit Parsifal haben wir uns zu beschäftigen, nur mit „Religion und Kunst“.

Richard Wagner beginnt mit dem Grundsatze, daß, wo die Religion künstlich wird, die Kunst die Religion zu retten berufen ist, weil der Priester die „religiösen Allegorien für thatsächlich angesehen“ wissen will, der Künstler aber „durch ideale Darstellung des allegorischen Bildes zur Erfassung des inneren Kernes, der unaussprechlichen göttlichen Wahrheit (des Symboles) hinleitete.“ Was er von dem Dogma der unbefleckten Empfängniß sagt, ist sehr geistreich, hat jedoch mit dem Christenthum wenig zu thun. Nun aber kommen die Deductionen: Die Sündhaftigkeit der Menschen entsteht mit der Tödtung des Lebendigen und der Verspeisung der Leichen gemordeter Thiere;

die Geschichte zeigt von ihrem ersten Aufdämmern den Menschen bereits als „ein an stetem Fortschreiten sich bildendes Raubthier; dieses erobert die Länder, bildet die Staaten und richtet Civilisationen ein, um seinen Raub in Ruhe zu genießen". Das Ungenügende der „wissenschaftlichen Kenntnisse von dem ersten Ausgangspunkte dieser geschichtlichen Entwicklung" gesteht Wagner ein, deducirt aber immer weiter, selbstverständlich aus seinen eigenen Voraussetzungen. So gelangt er zur griechischen Kunst; nachdem er sie ganz herrlich geschildert hat, kommt er zum Ergebniß: „So sehen wir denn die griechische Kunst ohne den griechischen Genius das große römische Reich durchleben, ohne eine Thräne der Armen trocknen, ohne dem vertrockneten Herzen des Reichen eine Zähre entlocken zu können." Bei allem Göttlichen! wir kennen heute eine Kunst, die sich rühmt, sehr christlich zu sein, welche solch ein Wunder auch nicht zu Stande gebracht hat! Wem ein Herz für seinen Nächsten in der Brust schlägt, der hilft ihm, ohne je eine Symphonie oder ein Musikdrama gehört zu haben, und wer es nicht hat — der wird auch nach der schönsten christlichen Kunstleitung ein eudämonistischer liebenswürdiger Genußmensch bleiben, selbst wenn er die Worte Christi bei Verteilung von Brod und Wein nicht dogmatisch-symbolisch auffaßt, sondern nach Wagners Lehre realistisch, und Vegetarianer wird — als welcher er allerdings auch nicht Wein trinken, also auch Christi Lehre nicht ganz einhalten darf. Hier muß auch ein sehr arger nicht zu beschönigender Irrthum Richard Wagners hervorgehoben werden. Er sagt vom Abendmahle Christi: „Sein eigenes Blut und Fleisch gab er, als letztes höchstes Sühnungsopfer für alles sündhaft vergossene Blut und geschlachtete Fleisch dahin, und reichte dafür seinen Jüngern Wein und Brot zum täglichen Mahle: solches allein genießet fortan zu meinem Andenken. Dieses das einzige Heilamt des christlichen Glaubens: mit seiner Pflege ist alle Lehre des

Erlösers erfüllt.“ Die Worte: „Solches Allein“ hat Christus nicht gesagt. Sie sind weder in Matthäi 26, noch in Marcus 14 zu finden. Dagegen steht in Ev. Lucä ausdrücklich: „Mich hat herzlich verlangt, das Osterlamm mit Euch zu essen“. Wagners Beweisführung mag also nun für diejenigen maßgebend sein, welche das Evangelium nicht kennen, gerade wie der „Parzifal“ viele Leute kirchlich stimmte — die nie in die Kirche gingen.

Eine weitere Gedankenentwicklung Wagners ist so merkwürdig, daß sie wörtlich angeführt werden muß: „Vielleicht ist schon die eine Unmöglichkeit, die unausgesetzte Befolgung dieser Verordnung des Erlösers durch vollständige Enthaltung von thierischer Nahrung bei allen Bekennern durchzuführen, als der wesentliche Grund des so frühen Verfalles der christlichen Religion als christliche Kirche anzusehen. Diese Unmöglichkeit anerkennen müssen, heißt aber soviel, als den unaufhaltsamen Verfall des menschlichen Geschlechts selbst bekennen.“ Wagner, der für seine Person viel Fleisch genoß, vergißt hier, daß die von ihm so hochgepriesenen Hindus keine thierische Nahrung genießen; sollten sie nicht am Ende die Regeneratoren des Menschengeschlechts sein können?

Und weil — so deducirt er weiter — das reine Christenthum nicht erhalten werden konnte, so griffen die Religionen zum schreckhaften Judengott: „Offenbar ist es nicht Jesus Christus der Erlöser, den unsere Herren Feldprediger vor dem Beginne der Schlacht den Bataillonen zum Vorbild empfehlen, sondern nennen sie ihn, so werden sie wohl meinen Jehova, Jahve“ u. s. w. Luther mag sich für diese Exegese bedanken! Wenn R. Wagner annimmt, der Löwe und der Tiger wären ursprünglich pflanzenfressende Thiere gewesen, die nur durch den Hunger „an den Wüstenrändern zu reißenden Thieren sich entwickelten“, so vergißt er, daß der Hunger die stärksten pflanzen-

fressenden Thiere, den Elephanten und das Wildschwein, nicht zum Fleischessen bewegen kann, während der gefangene junge Fuchs, der nur mit Milchspeise gefüttert wurde, nichtsdestoweniger das erste Huhn, das in den Bereich seiner Hüttenkette kommt, erfaßt und verzehrt.

R. Wagner spricht von Versuchen zur Wiederauffindung des „verlornen Paradieses", von „regeneratorischen Versuchen"; als solche bezeichnet er den Vegetarianismus (Pflanzenkost) und den Verein zum Schutze der Thiere.

Ueber diese beiden Fragen kann ich mehr Competenz beanspruchen, als er. Ich habe auf das Andrängen unseres Hausarztes, eines ganz strengen Vegetarianers, die Pflanzenkost mehrmals versucht, erst als Kur, mit wunderbarem Erfolge, einmal jedoch als Lebensregel. Auch bin ich Mitglied der beiden Berliner Thierschutzvereine, und darf wohl sagen: meine Thätigkeit war nicht unerspießlich. Ich besitze vier Hunde, die als herrenlose Findlinge in mein Haus kamen, und haben manche anderen ein Unterkommen gefunden. Auch kennen mich viele Besitzer von Ziehhunden, und viele Kutscher, die ihre Pferde mißhandelten. Vom Vegetarianismus als Princip kann ich sagen, daß er vielleicht, besonders bei nervösen Naturen, eine ruhigere Stimmung hervorbringt, eine freundlichere Ergebung in das Unvermeidliche der unbegreiflichen Weltordnung; aber die geistige Energie, die Ausdauer der Arbeitskraft des Gehirnes wird nach meiner Erfahrung durch strenge Einhaltung des Principes nicht gefördert. Mäßigkeit ist wohl allen geistig stark beschäftigten Menschen geboten, (doch waren Kant und Schopenhauer ziemlich starke Esser), aber alleinige Pflanzenkost dürfte nur für das „Erleiden", für die Passivität des Charakters, für Resignation wirken. Auch verbietet das Princip den Genuß von Wein, wie ich schon gesagt habe — und wo will man immer gutes Trinkwasser finden? Der Verein der Thierschützer hat viel größeren

Einfluß, aber meines Erachtens nach müßte in der Schule, und zwar gleich vom ersten Beginne, mehr dahin gewirkt werden, die Kinder zum Mitleid anzuregen. Uebrigens sind auch hier, leider! die Uranlangen mit entscheidend. Wer gleich mir die Kindesnatur jahrelang beobachtete, der wird wissen, daß manche ganz kleine Kinder sich freuen, wenn sie ein Thier sehen, und es liebkosen, während andere gleich danach hauen und stechen oder sich schreiend abwenden.

Alle Versuche, welche zur Veredlung der Menschheit beitragen, sind höchst achtungswerth, aber der Gedanke, durch Dieses oder Jenes eine Regeneration herbeizuführen, ist utopisch!

Bis hierher konnten wir „Kunst und Religion" mit vollem Ernste prüfen. Was aber nunmehr folgt, läßt sich nicht mehr ganz so behandeln: Die vorgeschlagene Auswanderung nach Südafrika, der Ausfall gegen die Geldsäcke (haben vielleicht „Arme" an Geist oder Gelde das Theater und „Wahnfried" gebaut?), die Behauptung, daß die Sprache „vom Sanskrit bis auf das heutige Sprachen-Amalgama eine zunehmende Degeneration aufdeckt," die unglaublichen Syllogismen vom Willen, der vor sich selbst erschreckt und im Wüthen gegen jedes Hinderniß des Begehrens seine Selbstverneinung ausdrückt, vom Leiden und Mitleiden, von der Negation der Negation, und von der Befreiung von allen Uebeln durch den Vegetarianismus u. s. w. und zuletzt durch die Erkenntniß der letzten vier Symphonien Beethovens*), die Analogie und der Vergleich zwischen der reinen und fleckenlosen Aufnahme mit dem „merkwürdigen

---

*) Von der siebenten und achten sagt er: „Aller Schmerz des Daseins bricht sich an dem ungeheuren Behagen des Spieles mit dem Humor; der Weltenschöpfer Bramah lacht über sich selbst, da er die Täuschung über sich selbst erkennt (!!)" u. s. w. (Beethoven von Richard Wagner Seite 36).

Gottesdienst der Shaker-Gemeinde in Amerika", deren Mitglieder nach feierlich und herzlich bestätigtem Gelübde der Entsagung im Tempel singend und tanzend sich ergehen (und unter welchem bekanntlich die ärgsten Heuchler und Betrüger zu finden, wie einst unter den frommen Königsberger „Männern und Frauen im Geist" und „Seelenbräuten"); Alles das ist nicht ernsthaft zu behandeln; entweder man muß verzückt sein oder — nicht weiter gehen. Wagner selbst endet seinen Artikel nicht ernsthaft, sondern mit einigen der Würde des Gegenstandes durchaus nicht angemessenen Anekdoten über Auerbach, Felix Mendelssohn und Friedrich den Großen. Ich aber sage: die Menschen, welche wahrhaft religiöse Gefühle im Herzen hegen, leben mäßig und haben für die Thiere Mitleid. In denjenigen, welche nicht durch sich selbst zu religiösen Gefühlen gelangt sind, werden nicht Vereine und noch weniger die Wagnersche Schrift solche erwecken.

Die „Nachgelassenen Fragmente" bieten einen tiefen Einblick in die geistige Entwicklung Richard Wagner's, ja vielleicht die wichtigste Grundlage für eine künftige richtige Lebensbeschreibung. Die erste Abtheilung „Entwürfe" zeigt den R. Wagner der Gährungsjahre 1849—51, der die Wiederbelebung der Kunst nur aus der vollständigen Umwandlung des Bestehenden erhofft, in den Aufzeichnungen zu einem größeren Aufsatze „das Künstlerthum der Zukunft"; „zum princip des communismus" (die Orthographie ist beibehalten). Hier wird „die vollkommenste Befriedigung des Egoismus durch den Communismus, durch die vollständige Verneinung, Aufhebung des Egoismus" gepriesen; „das Christenthum ist nothwendiger Irrthum, nicht aber die Nothwendigkeit selbst; die Nothwendigkeit ist die Wahrheit, welche überall als treibende — selbst den Irrthum treibende — Kraft hervortritt, wo der Irrthum sein Ziel erreicht, sich selbst ver-

nichtet hat"*) u. s. w. Merkwürdig ist eine Betrachtung (Seite 25) über die Entstehung und Verbreitung des Christenthums (als rein „populärer Ausdruck", als „Geburt des Volkes"), über dessen Entartung durch die Theologie und Philosophie und dessen künftige Rettung durch den aus dem Volke entsprungenen Communismus. Die Prämissen Richard Wagners sind unrichtig; denn schon der große Historiker Schlosser, bekanntlich ein schwärmerischer christlicher Idealist, Verehrer der ältern Kirchenväter-Schriften, hat im Hinweis auf Semlers und Griesbachs Läuterungsversuche bemerkt, jenes „Urchristenthum", mit dem die Theologie nichts zu schaffen hätte, wäre ein sehr problematisches. Aber es ist doch in hohem Grade interessant, nachzuforschen, wie Richard Wagner die religiösen Fragen im Beginne seiner Laufbahn auffaßte und wie er sie später deutete!

Ein kleiner Abschnitt „Persönliches" belehrt den Leser über die Grundsätze Wagners, und warum er auf Angriffe gegen ihn und seine Kunstansichten nichts erwiderte. Hier wäre zu bemerken, daß seine „Censuren" zwar nicht directe, aber ziemlich unverhüllte Erwiderungen auf Angriffe gewesen sind, daß der Brief an Frau v. Muchanoff mit der „zweiten Auflage des Judenthums in der Musik" die stärksten Beschuldigungen aller Gegner dieser Schrift enthält, und daß seine unbedingten Anhänger nicht blos gegen Angriffe, sondern gegen jede leise Abweichung von der Meinung, gegen einen leisen Zweifel an der Unfehlbarkeit des Meisters in oft unbezeichenbarer Weise polemisirten. Ich will dieser unerquicklichen Frage keine weitere Betrachtung widmen und zu dem ganz merkwürdigen dritten Abschnitt über-

---

*) Im Original sind große Anfangsbuchstaben nur nach einem Schlußpunkte angewendet, alle anderen Wörter mit kleinen Buchstaben geschrieben.

gehen. 1856, Zürich, 16. Mai, datirt eine Skizze zu einem Musikdrama, das die letzten Wanderungen und Lehren Buddah's darstellen sollte (Seite 97/98). Daneben (Seite 99) „Mariafeld 1864: Buddha — Luther — Indien — Norddeutschland: Dazwischen Katholizismus*) (Süden — Norden) Mittelalter. Am Ganges: milde reine Entsagung: in Deutschland mönchische Unmöglichkeit: Luther deckt diese klimatische Unmöglichkeit zur milderen Entsagungslehre des Buddha auf: es geht hier nicht, wo wir Fleisch essen, Gebrautes trinken, uns stark bekleiden und warm logiren müssen. Hier muß transigirt werden: unser Leben hier ist so geplagt, daß wir ohne „Wein, Weib und Gesang" es nicht aushalten und selbst dem alten Gott nicht dienen können." — Wenn Richard Wagner genauer erforscht hätte, wie die Priester Buddhas alljährlich im Frühling während einiger Wochen das Fest feiern, in welcher sie der Entsagung entsagen, und sogar mit Hinweis auf den Stifter der Religion**), so wäre er leicht zu dem Schlusse gelangt, daß die Pfaffen am Ganges und anderen heiligen Strömen nicht anders geartet sind als die in kälteren Klimaten, und daß der wahre Glaube und dogmatisches Formelwesen überall ziemlich weit auseinanderliegen. — Eine merkwürdige, kurze aber inhaltschwere Auslegung des Cis-moll-Quartetts von Beethoven zeigt Wagner im glänzendsten Lichte des großen Tondichters und ernsten Denkers. Auch die Auslegung des Vorspiels zum dritten Acte

---

*) Hier ist bereits die Orthographie der oben gedruckten gleich; große Anfangsbuchstaben der Substantiva.

**) Siehe Lindners „Zur Tonkunst" Seite 204/5. Lindner war ein eifriger Anhänger Schopenhauers, der ihn und Frauenstädt seine „Apostel" nannte. Aber er war zu sehr tiefer Kenner der Musik, um Schopenhauers sehr oberflächliche Ansichten über Tonkunst zu theilen. — Ob R. Wagner wohl geahnt hat, daß eine der Hauptlehren der Buddhaisten „Musik machen" verbietet?

der „Meistersinger" ist ungemein anregend. Seltsam nimmt sich nach der oben angeführten Skizze von Buddha und jenen Worten über Luther die Skizze aus: „Vorspiel zu Parsifal". Und es ist höchst bezeichnend, daß der Commentator des Buches, Herr von Wolzogen, der getreueste Anhänger R. Wagners und genaueste Kenner all' seiner Hervorbringungen, der in einem Anhange fast zu jedem einzelnen Theile jedes Abschnitts die Stellen in den „Gesammelten Werken" angiebt, welche mit dem Theile im Zusammenhange stehen (oft sechs bis zehn für einen Satz) keine Stelle fand, die er auf Buddha-Luther und die Skizze für das Parsifal-Vorspiel beziehen konnte. Vielleicht giebt der vierte Abschnitt des Buches selbst einigen Aufschluß: „Metaphysik, Kunst und Religion, Moral, Christenthum". Hier begegnet man einem Satze (S. 114): „Unter Gott sucht sich der Mensch genau genommen das Wesen vorzustellen, welches den Leiden des Daseins (der Welt) nicht unterworfen ist, somit über der Welt steht — dieses ist nun Jesus (Buddha), der die Welt überwindet." Dieser Satz beweiset wohl unwiderleglich, das Rich. Wagner sich das Christenthum nach seiner Weise zurechtlegte. Und noch die letzten Worte des letzten Artikels, den er geschrieben hat im Palaste Vendramin 11. Februar 1883, weisen auf Buddha hin. Das Fragment mit der Ueberschrift „Das Weibliche im Menschlichen" war die Grundlage eines Artikels, der zur bereits veröffentlichten Abhandlung „Religion und Kunst" den „Abschluß" bilden sollte. „Während mit hellster Deutlichkeit uns der Verfall der menschlichen Racen vorliegt, ersehen wir die thierischen Geschlechter, außer wo der Mensch sich ihrer Mischungen bemächtigte, in großer Reinheit forterhalten*): offenbar, weil diese keine

---

*) Das ist nun ganz falsch; nur die Raub- und die Waldthiere erhalten ihre Racen ungeschwächt. Die zahmen verkümmern und ver-

auf Eigenthum und Besitz berechnete Conventions-Heirath kennen. Sie kennen aber auch keine Ehe; und ist es die Ehe, welche den Menschen so weit über die Thierwelt zur höchsten Entwickelung seiner moralischen Fähigkeiten erhebt, so ist wiederum der Mißbrauch der Ehe zu gänzlich außer ihr liegenden Zwecken der Grund unseres Verfalles bis unter die Thierwelt." Diesem Satze folgen Betrachtungen über Polygamie und Monogamie, denen, wie schon bemerkt, der Abschluß fehlt, über die also ein Urtheil nicht gefällt werden darf.

Wagners Ansichten und Aussprüche über religiöse Dinge waren die eines hochgenialen Mannes, der vor Allem dahin strebte, nie Etwas zu thun oder zu schreiben, was den Thaten oder Schriften Anderer gliche. Die wahre Religiosität schreitet auf einem entgegengesetzten Pfade; sie sucht nicht Andere zu beherrschen, sondern im Verein mit ihnen Gutes zu wirken.

---

fallen in der Fortpflanzung der Familie; nur die „Mischung" kräftigt die Racen.

Musikdrama, geistliche Oper, Konzertoper, modernes Oratorium.

Seit Richard Wagner das Musikdrama schuf, wandten andere Komponisten alle erdenkliche Mühe an, ihrerseits etwas Neues in dramatischer Musikform zu erdenken. Unter ihnen ragen Anton Rubinstein und Max Bruch als die Bedeutendsten hervor. Jener ist der genialere, reicher Begabte, dieser der ernsthaftere, künstlerisch Gewissenhaftere. In fast allen Werken Rubinsteins finden sich überraschende Gedankenblitze, die nur aus einem glänzenden Musikgeiste herausspringen konnten — neben vielem Banalen, Hergebrachten, aller Stileinheit Widersprechenden lassen Form und Instrumentation auch öfters künstlerische Umsicht und Sorgfalt vermissen. Bruch besitzt nicht soviel Erfindung, aber sein Stil ist immer einheitlich, seine Stimmführung und die Behandlung des Orchesters zeugen von gleich großem Geschicke und Fleiße. Beide hochschätzenswerthe Künstler bieten die sonderbare Erscheinung, daß sie ganz widerstrebende Elemente zu vereinigen streben; Rubinstein will in der „geistlichen Oper“ das was dem Oratorium fast ausschließlich angehört, auf die Bühne bringen, Bruch sucht eine Art von historischem Oratorium zu schaffen, Bühnenhaftes mit dem Oratorischen zu mischen, also eigentlich eine Konzertoper zu erzeugen. Er hat mit seinem „Achilleus“ einen nachhaltigen und verdienten Erfolg gewonnen,

ja sogar dramatisches Talent bekundet, während Rubinstein trotz mehrfacher Versuche (Maccabäer, Sulamith) eine höhere Anerkennung, als die interessanter Einzelheiten nicht erlangen konnte. Der Grund hierfür liegt in der falschen Richtung, die Rubinstein von vornherein eingeschlagen hat. Lassen wir ihn selbst sprechen, um seinen Irrthum an seinen eigenen Werken zu begreifen.

Vor einigen Jahren erschien eine Sammlung „Vor den Coulissen", veranstaltet von Herrn Lewinsky. In dieser hat Rubinstein „wenn auch nur flüchtig" dargelegt was er unter „Geistlicher Oper" verstände. Obwohl er nun sein letztes derartiges, auf der Hamburger Bühne aufgeführtes Werk „Sulamith" (Text von Rodenberg) „Geistliches Bühnenspiel" genannt hat, so ist das nur ein anders klingender Titel; der Grundgedanke ist derselbe; was er von seinem nicht auf der Bühne aufgeführten „Thurm von Babel" sagt, ist auf „Sulamith" in vollstem Maße anwendbar! Hören wir ihn:

„Das Oratorium ist eine Kunstgattung, die mich seit jeher zum Proteste stimmte; die bekanntesten Meisterwerke haben mich (nicht bei ihrem Studium, sondern beim Hören in den Aufführungen) immer kalt gelassen, ja oft geradezu mißgestimmt. Die Steifheit der Formen, sowohl der musikalischen wie insbesondere der poetischen, erschienen mir in völligem Widerspruche zu der hohen Dramatik der Stoffe. Nun gar die großartigen Gestalten des Alten oder Neuen Testaments von Herren im schwarzen Fracke mit weißer Halsbinde, gelben Handschuhen, ein Notenheft vor dem Gesichte, oder von Damen in moderner, oft extravagantester Toilette singen zu hören und zu sehen, das hat mich immer dermaßen gestört, daß ich zu reinem Genusse niemals gelangen konnte." Er meint dann, daß das Alles „viel großartiger, packender, richtiger und wahrer auf der Bühne in Costümen und mit Decorationen, mit der vollen Action dar-

zustellen sein müsse.“ — „Wie mächtig müßte erst der Eindruck von Bühnen-Aufführungen Bachscher, Händelscher, Mendelssohnscher und anderer Werke sein!“ Man müßte also im Gegensatze zu „weltlichen“ ein „geistliches Theater“ für „geistliche Oper“ bauen. Er verwahrt sich gegen die Idee, daß sein Mittel „zur Verbreitung und Förderung kirchlicher Interessen, Ziele oder Zwecke“ ersehen sei. „Für mich gilt nur einzig und allein die Kunstfrage, die nur in diesem Falle als eine hohe, schöne und der Verwirklichung würdige erscheint“ u. s. w. Daß die „geistliche Oper“ sich von der weltlichen bedeutend unterscheiden müsse, stellt er fest: „breitere Form, mehr Polyphonie, erhabenere Declamation; Stimmung erwecken, Stimmung, ich möchte sagen, geistlicher Art, ist Ziel und Zweck.“ Als Beweis, daß die biblischen Stoffe durch die Bühne, welche ja den höchsten Culturzwecken dienen und entsprechen soll, nicht entweiht würden, führt der geniale Künstler an, daß in den Bildergalerien Heiligenbilder neben Tenierschen Schänkstuben hängen, ohne ihre Wirkung einzubüßen; daß die Oberammergau-Spiele mächtigen Eindruck hinterlassen und daß die Transparentbilder mit Absingung von a capella-Chören zu gewissen Zeiten an der königlichen Akademie gezeigt, in „schöne, feierliche Stimmung“ versetzen.*) Er schließt mit der Erklärung, daß er das ursprünglich als Oratorium entworfene „Verlorene Paradies“ und

*) Der sehr musikverständige edle Gelehrte Professor Lazarus hat in seinem allbekannten Werke „Das Leben der Seele“ gerade diese Transparentbilder mit Gesang aufs entschiedenste verworfen; hat in dem Capitel: „Vermischung und Zusammenwirkung der Künste“ dargelegt: „daß die beiden Kunstproductionen anstatt sich gegenseitig zu unterstützen und zu ergänzen, vielmehr in der Wirkung einander stören“; daß man entweder die Augen schließen oder die Ohren zuhalten müßte, um eine Kunst ganz zu genießen. Und nun führt Rubinstein diese Production als Beweis für seine Idee an! Daß der Anblick eines Bildes in der Galerie, wo jeder Beschauer sich vor das

„Thurmbau von Babel“ später in dramatische Form gebracht und die Werke „geistliche Opern“ genannt habe, weil er die „Hoffnung nicht aufgiebt“, daß sein Plan später oder früher aufgenommen werden wird.

Diese Darlegungen erwecken zwei Fragen über die Hauptpunkte: Was ist die „geistliche Oper“ nach der Idee Rubinsteins; und sind der „Thurmbau“ und „Verlorenes Paradies“ geistliche Opern, vom Standpunkte des Componisten selbst betrachtet?

Wenn Erweckung geistlicher Stimmung Ziel und Zweck der geistlichen Oper sein soll, so ist der große Bühnen-Apparat, wie er bei sichtlicher Darstellung der meisten biblischen Vorgänge unbedingt nothwendig wäre, von vornherein ausgeschlossen. Eine ganz einfache Ausstattung würde die Wirkung nur abschwächen und den genialen Componisten wenig befriedigen, der, wie bekannt ist, für jede kleine Einzelheit sorgfältige Einrichtung verlangt. Nun wollen wir einmal die Möglichkeit der richtigen Ausstattung einer geistlichen Oper ins Auge fassen, und wir wählen als Gegenstand Rubinsteins „Thurm von Babel“. In der ersten Scene liegen die Tausende Bauleute schlafend umher, werden von den Aufsehern geweckt, eilen an die Arbeit. In der dritten oder vierten Scene (wir erzählen aus dem Gedächtnisse) wird Abraham auf Befehl Nimrods in den Feuerofen geworfen, aber er verbrennt nicht; das Feuer wird von Engeln gelöscht. In der darauffolgenden Scene stürzt der Thurm zusammen. Die Völker vertheilen sich. In der letzten Scene singen die Engel Hallelujah, die höllischen Dämonen triumphiren, daß sie dennoch über die Menschen siegen werden, und die Menschen vertrauen auf Gott. Nun denke sich Einer das auf

---

stellt, das ihn anzieht, und dabei verweilt — gleichwie der Leser in der öffentlichen Bibliothek das von ihm gewählte Buch — liest nicht mit dem Theaterbesuch verglichen werden kann, leuchtet von selbst ein.

der Bühne: die Arbeiter, den Thurm, den Feuerofen, den Zusammensturz, die Völkerwanderung, die Engel und die Dämonen! Wie viel Menschen, wie viel Decoration und Verwandlungen! Wo bliebe denn die Zeit und geistige Sammlung für die „geistliche Oper", für die „geistliche Stimmung"? Ist denn nicht der Konzertsaal mit den „Herren im schwarzen Frack und weißer Cravate" noch der einzige Ort, in welchem das eben beschriebene Werk eine dem „Ziele und Zwecke" entsprechende Wirkung erzeugen kann? In der Kunst mag der Irrthum eines genialen Mannes, der viel kann, noch immer interessanter sein, als das Richtige eines wenig Könnenden; im vorliegenden Falle jedoch ist der Irrthum insofern ein bedenklicher, als Rubinstein den Begriff „geistliche Oper" offenbar mit einer gewöhnlichen Oper verwechselt, deren Stoff der Bibel entnommen ist. Diese kann, wenn geschickt dramatisch angelegt und gut musikalisch componirt, ein Anrecht auf ästhetische Anerkennung vollkommen beanspruchen; die Frage, ob die Gestalten der religiösen Geschichte bühnenhaft darzustellen seien, bleibt dann eine offene, die mit der ästhetischen wenig zusammenstößt; und wenn im „Parsifal" die tiefstinnersten christlichen Mysterien neben Blumenmädchen und anderem sinnlichsten Hokuspokus auf die Bühne gebracht wurden, und wenn Leute sich dabei noch christlich erbaut fühlten, so kann ja jeder andere Componist seinerseits Stoffe aus der heiligen Schrift für seine Opern entnehmen. Aber der richtige Begriff „geistliche Oper" ist unzertrennbar von ernster, mitunter strenger Form der kirchlichen oder religiösen Musik, die ihr als durch Jahrhunderte entwickelt, angehört; diese Form kann nach der Individualität des Componisten manche Veränderung erleiden, aber nicht beseitigt, nicht vertauscht werden gegen die moderne, reine Opernform; sobald dies geschieht, ist das Wort „geistlich" unrichtig angewendet. Wenn der geniale Rubinstein eine Vorliebe für Gestalten aus der biblischen Geschichte hegt, so mag

er sie in Gottes Namen alle durchcomponiren; wenn er jedoch glaubt, jede Oper, in welcher biblische Gestalten vorkommen, sei eine „geistliche", so ist das ein großer Irrthum; denn nur wenn die Persönlichkeiten im Geiste der heiligen Schrift mit ihren Worten und Thaten ohne Zuthat erscheinen, kann Gedicht und Musik „geistlich" sein. Der Rodenbergsche Abraham im „Thurm von Babel" der (in schön dichterischen Worten) die allgemeine Menschenliebe verkündigt, wie irgend ein humanitärer Professor der Socialpolitik, ist ebenso wenig der Stammvater des hebräischen Volkes, als die sehr interessante Rubinsteinsche Musik eine geistliche genannt werden kann. Und wenn der König Salomo im letzten „Bilde" von Sulamith sich ausspricht:

„Hab' ich durchstürmt des Lebens Ueberfluß,
Den Rausch der Leidenschaft und den Genuß;
Um wenn die Locke bleicht am Scheitel
Traurig zu rufen: Es ist Alles eitel!
Nein! an den Eitelkeiten dieser Welt
Ist Eines, das ewig sich erhält,
Eins, das zum Siege führt, das Menschenherz,
Die wahre Liebe und der wahre Schmerz!"

so wird wohl Niemand bestreiten, daß die Verse ebenso dichterisch schön, als der biblischen Gestalt des Predigers Salomo fernliegend sind. Denn „Humanität war der alten Welt fremd" hat schon vor langer Zeit ein sehr humaner, edler Mann gesagt, Arndt.*)

Das Alles darf uns nicht hindern, gerade „Sulamith" als ein höchst interessantes Werk zu bezeichnen, das eine größere Beachtung verdient, als es bisher gefunden hat. Allerdings

---

*) „Ich schaue umher und suche; denn von allen vier Winden her betäuben mich die ewigen Klänge: Gerechtigkeit und Humanität: Humanität? sie war dem Sinn der alten Welt fremd, die neue hat sie geboren, aber ach! u. s. w.

paßt es viel weniger auf die Bühne, als in den Konzertsaal; zu diesem, zum Oratorium in seinen verschiedenartigen Formen wollen wir uns nun wenden.

Die Frage der Umgestaltung des Oratoriums beschäftigt und bewegt die musikalischen Gemüther schon seit mehreren Jahren. Viel ist darüber geschrieben worden und Seltsames kam zu Tage. Selbst ein geistreicher Kenner und gelehrter Musikkenner und klar denkender Autor wie Riehl verstieg sich in die Region schattenhafter Vorstellungen. In einem Artikel „die Kriegsgeschichte der Oper" prophezeit er dieser den Untergang und will an deren Stelle „das politische Oratorium" gesetzt sehen; er weiset dabei auf Rossinis Tell hin, der einst eine politische Oper gewesen, jetzt aber nur eine „Sonntagsoper" ist. Wie sich „Tell" als Oratorium ausnähme, mag der Leser nach eigenem Nachdenken ermessen und beurtheilen. Doch nicht allein in den Köpfen von Musikgelehrten haben sich derartige sonderbare Vorstellungen gebildet, auch ausübende Musiker sind bei ihrem Suchen nach Neuem in Phantasterien gerathen. Herr Meinardus, ein angesehener, in Hamburg ansässiger Musiker und Berichterstatter, der in seinen Schriften den religiös christlichen Standpunkt betont, hat ein Oratorium „Luther" componirt, daß gelegentlich des Reformations-Jubiläums in mehreren Kirchen zur Aufführung kam. In seiner Vorrede zum Texte hat das Oratorium „im Verlaufe seiner geschichtlichen Entwickelung aus dem Dienste kirchlicher Liturgie sich völlig losgerungen und mehr und mehr das Wesen eines ideell vorgestellten musikalischen Dramas angenommen"; den Beweis für die Behauptung ist Herr M. schuldig geblieben. Liturgisch waren schon die Oratorien Bachs und Händels nicht mehr, aber wo ist das „ideell vorgestellte musikalische Drama" zu finden, außer in der Einbildung des Componisten von „Luther in Worms"? Ist etwa Haydns „Schöpfung" und

„Jahreszeiten", „Elias" von Mendelssohn oder „Christus" von Kiel ein solches? Meinardus sagt weiter von „Luther": „Ein solcher Stoff konnte sich wohl äußerlich an die überlieferten Satzformen des Oratoriums anschließen, doch durfte dieser dem Bestreben nicht hinderlich werden, den musikalischen Ausdruck in allen vorhandenen Mitteln zu gleichsam anschaubarer realer Wahrheit umzugestalten." Ganz recht! Nur dürfen diese Mittel niemals der hohen Mission eines Oratoriums unangemessen sein, welches eine höchste Periode der Glaubensentwickelung seit der Verkündigung des Evangeliums verherrlicht. Und wenn der Dichter mit richtigem Gefühle öfters Worte, die aus der Reformationszeit stammen, in seinen Text einwob, so war dem Componisten angezeigt, die strenge Satzform des Oratoriums anzuwenden. Aber nach solcher sucht man vergebens; die Art und Weise, wie der Choral „Ein' feste Burg" öfters, besonders aber in Luthers Antwort an den Kaiser angewendet ist, erinnert an die Meyerbeerschen Hugenotten; für diese kann vielleicht die Entschuldigung vorgebracht werden, daß sie für die Bühne und noch dazu für die Pariser Oper componirt waren; aber in einem Oratorium, das die Verherrlichung Luthers in der Kirche anstrebt, muß eine andere Satzform vorherrschen. Die Arien, besonders der Zweigesang Luthers und Glapios, die Zwischenspiele, der so ordinär klingende Einzugsmarsch, sind in so gewöhnlich modernem Stile gehalten, die Instrumentation ist so überwiegend in Posaunen, Trompeten und Pauken geschrieben, die Stimmführung der Chöre, in denen doch die contrapunktische Kunst sich entfalten müßte, ist mit Ausnahme eines einzigen Chors mit Choral so bequem (wenn auch immer gesetzlich richtig) gearbeitet, daß wir aus dem Staunen nicht herauskamen. Wäre es uns möglich hier Notenbeispiele anzuführen, so könnten wir darlegen, wie viele Motive der wichtigsten Gesänge die landläufigen operistischen Wendungen zeigen, wie unendlich oft dasselbe Pauken und

Drommetengeschmetter wiederkehrt und wie oft die Chöre selbst dort, wo eine wuchtige Fuge so zu sagen durch den Text herausgefordert ist, sich in den bequemsten Formen ergehen. Da uns aber Notenbeispiele zu geben nicht möglich ist, müssen wir darauf rechnen, daß der Leser uns auch ohne sie glaubt. Daß Meinardus viel Besseres zu leisten im Stande ist, hat uns manche Stelle in „Luther" bewiesen; wir glauben, daß viele Fehler eben nur aus dem irrigen Streben nach dem „ideell vorgestellten musikalischen Drama" entstanden sind. Ich aber halte bei jedem Oratorium, das für die kirchliche Aufführung bestimmt ist, fest an meinem bei jeder Gelegenheit veröffentlichten Glaubensbekenntnisse: „Nur eine strenge Form, welche dem Geiste angestrengte Aufmerksamkeit aufnöthigt, vermag das Gemüth zu jenem Insichversenken zu bringen, das man als religiöse Stimmung bezeichnet. — Mir erscheint die strenge Form der kirchlichen Musik ebenso nothwendig als der Vers der hohen Tragödie. — Ja, ich verlange von jedem kirchlichen Oratorium strenge Form. Und wenn alle Kritiker und Aesthetiker der Erde mir Unrecht gäben, so lautete meine Antwort: Ich kann nicht anders, Gott helfe mir, Amen!"

Und geben nicht die zwei bedeutendsten religiösen Tonwerke der Neuzeit die schönsten unwiderleglichsten Beweise für meine Anschauung? Des edlen Kiels „Christus", des hochherrlichen Brahms „Deutsches Requiem" sind ganz auf dem Boden der neuen Errungenschaft in Harmonisation und Instrumentation errichtet. Ist nicht in beiden strenge Einheitlichkeit des Stils und strenge Form vorherrschend? Zeigt ein Tact darin dramatisch theatralische Färbung? Wohl hat Brahms gefühlt, wie schwer es sein dürfte, ein Oratorium zu schaffen, das dem „modern religiösem Empfinden", wie man das nennt, nahe stände, ohne in das Zwitterhafte zu verfallen, oder es in

ganz strengem Stile zu halten, ohne daß die Musik manchmal schablonenhaft und wenig anregend ertönte. Darum hat er auch ein deutsches Requiem erdacht, das ganz auf religiösem Boden wandelnd, dennoch eine neue Bahn einschlug, darum hat er nach diesem Werke nur mehr Cantaten, musikalische Stimmungsbilder geschaffen, das unsterbliche Schicksalslied, den großartigen Gesang der Parzen — kein Oratorium. Dagegen hat Herr Max Bruch in seinen großen Chorwerken von vornherein religiöse oder kirchliche Richtung vermieden, und Stoffe aus nordischen oder griechischen Heldengesängen gewählt: Frithjof, Odysseus, und Achilleus. Und er hat seine Aufgabe mit großem Talente und Ernste gelöset und verdiente Erfolge gewonnen. Er besitzt ausgezeichnet feinen Sinn für Declamation und hervorragende Begabung für musikalisches Colorit; seine Behandlung der Blasinstrumente kann als eine ihm gehörige Gabe bezeichnet werden; er erzeugt mit den sonst schärfst klingenden schöne und milde Wirkungen. Das Bedeutendste leistet er in den Chören, in der meisterhaften Stimmführung. Die Unmittelbarkeit melodischer oder harmonischer Erfindung ist bei ihm weniger hervorragend.

Unter den drei obengenannten Werken des Herrn Bruch hat „Achilleus" die verdiente günstigste Aufnahme gefunden; es ist die denkbar beste Konzertoper. Der Text von Herrn Heinrich Bulthaupt (der auch den zum Odysseus geschrieben) „nach Motiven des Ilias" verfaßt, kann als ein ausgezeichnetes Muster der Gattung bezeichnet werden; er ist das Werk eines Dichters, zeigt überall vornehme Haltung und es wohnt ihm jenes eigenthümliche, nicht klar zu beschreibende Element inne, daß den Musiker zur Tonsprache anregt. Wie gesagt, „Achilleus" ist eine ganz besonders gut gelungene Konzertoper, und als solche ein verdienstliches Werk, das nicht unterschätzt werden darf — aber auch nicht überschätzt. Meinem Gefühle nach wird diese Art Tonwerk

immer ein Mischgattungwerk bleiben. Man könnte mir entgegnen, daß ja die Händelschen Oratorien aus den Opern entstanden seien, also auch eine Art Mischgattung darstellen. Aber erstens war zu ihrer Zeit der dramatische und der Oratorienstil bei weitem nicht jedes für sich so vollständigausgebildet und streng gesondert wie heute; zweitens zeigten aus demselben Grunde viele Opernarien schon eine oratorische Färbung; drittens wird außer den blinden Händel-Anbetern wohl Keiner bestreiten, daß manche seiner Oratorien-Arien sich in den konventionellen Formen ihrer Zeit bewegen, und sich nicht zur ewig schönen, ewig sonnigen Höhe seiner Chöre erheben. Endlich — und hierauf ist besonders Gewicht zu legen — sprechen die Personen in den Händelschen und Bachschen Oratorien mit den seltensten Ausnahmen nicht ihre eigenen, sondern allgemeine Gefühle aus, oder sie treten als Erzähler hervor; die Oratorien, welche viele dramatische Arien und Zwiegespräche bringen, wie z. B. Samson, kann man heute nicht mehr ohne Kürzungen vorführen, wenn die Schönheiten ungeschwächt nachhaltig wirken sollen.

Nichtsdestoweniger kann man der Bruchschen Richtung mit Sicherheit eine günstigere Zukunft vorhersagen als der Rubinsteinschen; dieses genialen Komponisten „Geistliche Opern“ werden einen festen Boden nie gewinnen, da biblische Persönlichkeiten in modernen Opern heute keine Parthei im Publikum befriedigen; während die Bruchschen Werke das, was er mit ihnen geben will, als ein Ganzes darstellen, und überall den gediegenen, ernsten, sorgfältig arbeitenden und glücklich gestaltenden Musiker bekunden. Ich bedaure umsomehr, daß er sich nicht entschließen will, eine wirkliche, eine Bühnen-Oper zu componieren, als er auf die geistige Mitwirkung eines so geschickten Textdichters, wie Herr Bulthaupt, rechnen kann. Aber angesichts

des Bestehenden muß ich mein Urtheil nach den Werken der Komponisten, und nicht nach meinen Wünschen feststellen. Und nach reiflicher Ueberlegung sage ich: Eine gute Konzertoper hat mehr künstlerischen Werth und jedenfalls mehr Zukunft als ein Bühnen-Oratorium.

Eine deutsche Opernschule.

Betrachtungen und Vorschläge.

Liest und hört man die Urtheile, welche alle Tage in Feuilletons politischer Zeitungen, in musikalischen Fachblättern geschrieben und in ästhetischen Kreisen gesprochen werden, so geräth man unwillkürlich auf die Frage: Wie soll denn eigentlich in der deutschen Oper gesungen werden und welcher Schule soll der deutsche Opernsänger angehören, wo soll er singen lernen, welche Methode befolgen? Der Konzertsänger, der Lieder und Oratorienpartien vorträgt, kann gewissermaßen sich an die Ueberlieferung halten. Ist seine Stimme so weit geschult, daß die Register nicht zu ungleich klingen, und hat er sich musikalische Bildung angeeignet, dann kann er als Lieder- und Oratoriensänger wirken; der Schwerpunkt seiner Leistung liegt im Vortrage; versteht er es, diesen gut einzurichten, das „Ethische", „Innerliche" mit einer gewissen dramatisch-declamatorischen Färbung zu vereinigen, so darf er auf Erfolg rechnen, selbst wenn betreffs der Stimmmittel und vom Standpunkte der wahren, ungekünstelten Empfindung manches gerechte Bedenken gegen seine Leistung zu erheben wäre. Es bedarf wohl keiner Nennung von Namen, um darzulegen, daß Konzert-Sänger und -Sängerinnen mit ziemlich schwacher Stimme

durch schönen Vortrag und durch ein gewisses dramatisches Mienen- und Geberdenspiel zu großem Rufe gelangt sind, und daß Opernsänger, deren Mittel für die Bühne nicht mehr ausreichten, mit großem Erfolge im Konzertsaale wirkten. Es ist hier auch die eigenthümliche und charakteristische Erscheinung zu erwähnen, daß fast alle bedeutenden Bühnensänger, wenn sie Oratorien oder Lieder singen, fast sichtlich bemüht sind, jede an die Bühne erinnernde Schattirung, jede derartige Bewegung oder Mimik zu vermeiden, daß sie nur durch ruhigen, gediegenen Vortrag zu wirken trachten, während gerade solche Sänger, denen die Bühne unnahbar ist, manchmal gar nicht genug dramatische Stellungen, Bewegungen und Geberden anzubringen wissen. Allerdings: Effect macht's, und selbst strenge Kritiker lassen sich machmal bewegen, diesem „keuschen" Kunstgesange höhere Bedeutung beizulegen als dem dramatischen; Riehl geht ja in seinem Artikel „Kriegsgeschichte der Oper" so weit, daß er gar von einem dramatischen Oratorium schwärmt, welches die Oper ersetzen würde! Auch wir gestehen gern, daß uns das Oratorium und ein schön gesungenes Schubertsches Lied einen höheren, nachhaltigeren Eindruck hinterlassen, als die meisten Opern; nur können wir uns mit der neuesten keuschen Gesangsmanier nicht sehr befreunden, finden sie oft manierirt und von wahrer tiefer Empfindung weit abseits liegend. Wir glauben auch nicht — weil schon einmal das ethische Moment berührt ist —, daß die wahre Moral, die vor Allem sich in Wohlwollen gegen die Mitmenschen äußert,*) bei den Konzertsängern und -Sängerinnen in stärkerem Maße vorhanden sei als bei den Mitgliedern der Oper.

---

*) Von der Moral, deren Hauptstärke im Schimpfen auf jeden Andersdenkenden besteht, wollen wir nichts wissen.

Diese letzteren haben in Deutschland den schwersten Stand. Sie müssen die Musik aller Länder und aller Gattungen singen und alle denkbaren und undenkbaren Charaktere musikalisch und dramatisch darstellen, heute „ganz natürliche Menschen" in der „Walküre" oder „Tristan", morgen treueste Ehegatten in „Fidelio", übermorgen moderne, hochromantische, italienische Verdi-Helden, zwei Tage darauf französische Faust-Gestalten, zur Abwechslung auch einmal pikante französische Spielpartien oder auch deutsch-sentimentale Volksgestalten. Der deutsche Sänger soll „dramatisch" singen, „Theaterblut haben," „Schönheitsgrenze einhalten," die Stimme nicht forciren" aber „den Anforderungen der Rolle gemäß kräftig entfalten," „gefühlvoll" singen, das „Ideal" „anstreben," aber nicht versüßeln — — und was denn noch Alles??! Bis vor einigen Jahren wurde geklagt, daß Sänger für die große Oper fehlten, weil keine großen Stimmen zu finden wären. Diese Klage ist jetzt unberechtigt; denn alle Vierteljahre verkündigen die Zeitungen irgend einen neuentdeckten „phänomenalen" Tenoristen, dessen Stimme alle bisherigen übertrifft. Wenn auch die Prophezeiung sich nicht vollständig bewahrheitet, so muß dennoch eingestanden werden, daß die meisten der neu Entdeckten in der That sehr schöne Stimmen besitzen — aber sehr geringe musikalische Bildung, daß sie also sehr schöne Töne von sich geben, aber nicht singen können, weil sie eben zu wenig gelernt haben.

Hier und da ist die Behauptung aufgestellt worden, daß vorzugsweise die neuere musikalische Richtung der dramatischen Musik oder, um gerade heraus zu reden, die Wagnerschen Opern sowohl die Stimmen als die Gesangskunst ruiniren, daß sie den reinen Naturalismus im Gesange befördert haben u. s. w. Die Behauptung erscheint mir zum mindesten sehr übertrieben. Die meisten Sänger, welche Wagner gut singen,

leisten auch in andern großen Partien Ausgezeichnetes, wogegen die meisten der Sänger, die „Wagners Musik nicht singen wollen," sich in einem höchst beschränkten Rollenkreise bewegen und nicht blos der Wagnerschen, sondern überhaupt jeder höheren Musik (Gluck, Mozart, Beethoven, Spontini, Weber) gerne fern bleiben.

In neuester Zeit hat sich zu den vielen Uebelständen der deutschen Oper ein neuer gesellt, der um so merkwürdiger und verwerflicher genannt werden muß, als er im grellsten Widerspruche mit all' den Grundsätzen steht, die seit 20 Jahren rechts und links, oben und unten, in Wort und Schrift gepredigt werden. In früheren Zeiten gab es in den deutschen Residenzen italienische „stagione"; eine Gesellschaft italienischer Sänger führte eine Reihe Vorstellungen vor. In Wien hatte das Hofoperntheater alljährlich seine „stagione", in der Berliner Königlichen Oper kamen derartige Vorstellungen nur als Gastspiele vor, dagegen haben das Victoriatheater, in neuester Zeit die Krollsche Bühne nnd der Skating-Rink (jetzt Philharmonie) öfters ihre Pforten italienischen Operngesellschaften geöffnet. Diese Versuche sind zuletzt eingestellt worden, wahrscheinlich weil die Einnahmen zu geringe waren und das Unternehmen keinen weiteren Erfolg hoffen ließ. Dagegen hat sich die Ungeheuerlichkeit eingestellt, daß jetzt auf den Hof- und anderen Bühnen berühmte italienische Sänger als Gast allein italienisch singen, mitten in der deutschen Umgebung; daß eine italienische Nachtwandlerin ihrem Bräutigam die zärtlichsten Vorwürfe vorsingt, von denen er kein Wort versteht, daß das Gounodsche Gretchen dem deutschen Faust in italienischer Sprache ihre Liebe erklärt, wobei er ängstlich auf den Kapellmeister blickt, damit er ja nicht falsch einsetze, und daß ein italienischer Raoul oder Rahdamès die Valentine oder Aida confus macht, weil sie, besonders in den Recitativen, nie das Stichwort vernehmen

und verstehen kann. Dabei wird aber überall und immer wieder von „Einheitlichkeit des Stiles“ geredet und geschrieben. Und will der Berichterstatter nicht im Streit leben mit der Intendanz, die ja oft nach höheren Weisungen zu Werke gehen muß:*) will er nicht in Mißhelligkeiten gerathen mit der Redaction seines Blattes, die auch den Wünschen der Leser Rechnung trägt und nicht nur den „idealistischen Anschauungen“ eines Mitarbeiters; will er überhaupt den Pflichten seiner Stellung genügen und nicht bloß gelegentliche Meinungsäußerungen vorbringen: dann mag er mit der linken Hand Faust im Sacke machen, mit der rechten aber muß er Berichte schreiben über die Ungeheuerlichkeit, sogar lobende, preisende, wenn in der kauderwelschen Vorstellung die große Patti oder ein staunenswerther Mierzwinski wirkt! So lange also nicht im Publicum das Nationalgefühl sich gegen diesen Unsinn sträubt, so lange die Deutschen nicht fühlen, welche Herabwürdigung der Kunst und ihres Landes darin liegt, wenn in einer Oper mit dramatischer Handlung die Hauptpersonen im höchsten Pathos zweierlei Sprache reden und einander nicht verstehen, so lange wird auch der Mißbrauch nicht enden — so lange aber sollten auch gewisse ästhetische Redensarten nicht angewendet werden. Gerade in der Musik, in welcher die Deutschen mit Recht die künstlerische Oberherrschaft beanspruchen können, begehen sie die unglaublichsten, lächerlichsten Thorheiten.*) Es wird keinem Franzosen einfallen, seine Componisten über Wagner zu stellen, und in Italien gibt es jetzt Leute

*) Die Stadttheater, die keinen höheren Weisungen zu gehorchen haben, lassen sich auch die Patti, Gerster und Mierzwinski nicht entgehen, wenn mit ihnen viel Geld zu verdienen ist.

**) Der englische (oder italienische) Hamlet mit der deutschen Ophelia ist auch eine nur in Deutschland mögliche Puppenkomödie. „Objectiv“ heißt das Ding.

genug, welche Wagner enthusiastisch verehren; aber in beiden Ländern verlangen auch die begeistertsten Wagner-Enthusiasten, daß die Sänger in der Landessprache singen; wir möchten einmal hören, was sie sagten, wenn der gefeierte Götze in Paris oder Mailand den Walther (Meistersinger) oder „Lohengrin" deutsch vorbringen wollte, während die Andern französisch oder italienisch sängen? Doch verlassen wir das wenig erfreuliche Capitel von den jetzigen deutschen Opernzuständen und wenden wir uns zu der Frage einer künftigen deutschen Opernschule, zu der Frage: Wie müssen die Sänger lernen, um vollkommen technische Ausbildung der Stimme, die nothwendigen musikalischen Kenntnisse, endlich auch jene physische Kraft und Ausdauer zu erlangen, die bei den jetzigen Opern und Opernhäusern ebenso unerläßliche Bedingungen sind als die erstgenannten musikalischen Eigenschaften?

Bevor wir die Frage der Zukunft, des Geschehen-Sollens erörtern, wollen wir das, was in der Gegenwart geschieht, beleuchten. Denn im Erkennen dessen, was vermieden werden muß, liegt ja schon ein Theil der richtigen Erkenntniß des zu Vollbringenden.

Wenn heute eine junge Dame oder ein Jüngling glaubt, eine gute Stimme zu besitzen, so wird sie oder er von allen Verwandten und Freunden in dem Glauben bestärkt, daß ihr oder ihm alles mögliche Glück, Ehren und Reichthum beschieden seien; es bedürfe nur weniger Vorbereitung, das Andere gibt sich dann Alles von selbst; die berühmte oder der berühmte So und so wären ja auch von Hause her nichts weniger gewesen als „gelernte Musiker", und wie ständen sie da? Das junge Genie wendet sich also an irgend einen Gesanglehrer — meistens wird vorläufig nur der billigste genommen — „für die Anfangsgründe"; die unglückselige Ansicht, daß erst zur künstlerischen Ausbildung ein bedeutender, ein „theurer" Meister nöthig sei,

ist noch fast überall verbreitet; sie hat im Studium der Instrumente schon vielen Talenten geschadet, ihre Entwickelung aufgehalten, in dem des Gesanges aber sehr oft geradezu unheilbaren Schaden gestiftet. Manchmal besuchen die künftigen Patti und Niemann ein Conservatorium. In einem solchen erlangen sie zwar einerseits den großen Vortheil, daß sie sich einige musikalische Bildung aneignen müssen und nicht gar so — — — kenntnißlos bleiben wie so viele Miniatur-Patti und -Niemann der Miniatur-Residenzen; dagegen ist andererseits der Gesangunterricht, wenn auch in den besseren Anstalten niemals mangelhaft, doch überall ungenügend. Denn die Lehrer können einem Schüler höchstens 20 bis 30 Minuten widmen, die weniger fähigen und weniger fleißigen Schüler nehmen sehr oft die meiste Mühe in Anspruch (da der gewissenhafte Lehrer ihre Fehler auszumerzen sucht) und hemmen daher die Fortschritte und die Entwicklung der Begabteren und Strebsameren. In beiden Fällen, d. h. beim Privatunterrichte wie beim Besuche einer Musikschule, erfüllt die jungen Sänger eine fixe Idee: nur recht bald in die Oeffentlichkeit zu treten, Ruhm 2c. 2c. zu erwerben. Während sie noch mit den ersten Anfangsübungen zu kämpfen haben, sehen sie sich im Geiste schon als gefeierte erste dramatische oder Coloratursänger, oder als Manrico oder Lohengrin, je nach der Klangfarbe der von allen Verwandten als wunderbar gepriesenen Stimme. Und es kommt gar nicht selten vor, daß solche Genies, während der Lehrer sie in der Unterrichtsstunde noch die ersten Uebungen ausführen lassen muß, zu Hause schon die größeren Partien singen, meistens zum Entzücken der Familie, manchmal auch zum Entsetzen der Nachbarn. Jedes will so schnell als möglich zu Ehre und Einkommen, d. h. zu Engagement auf einer Bühne gelangen. Auch der gewissenhafteste Lehrer ist nicht selten genöthigt, dem ungestümen Verlangen Rechnung zu tragen in unserer mit Dampf fort-

wirbelnden Zeit, in der Alles nach vorwärts drängt, rasche Erfolge anstrebt, und in welcher für einen ruhigeren Entwickelungsgang nirgends mehr Raum sich findet. Wer heute nicht mit vorstürmen kann, der bleibt weit zurück, wenn er nicht gar zu Boden fällt und zertreten wird. Nur sehr Wenige vermögen langsamen festen Schrittes nach einem Ziele zu gelangen, sie müssen ihren Weg allein suchen. Bei der immer zunehmenden Ueberfüllung an jungen Leuten, die sich dem Gesange widmen, muß selbstverständlich die Zahl der Gesanglehrer zunehmen. Ein Jeder von diesen muß das Verlangen hegen, daß sein Name so früh und so oft als möglich genannt werde. Das ist nur erreichbar, wenn er viele Schüler rasch ausbildet. Und gegenüber der Hetzjagd in der Oeffentlichkeit ist manchmal auch der gewissenhafteste Lehrer gezwungen, seinen Ueberzeugungen einige Gewalt anzuthun, den Schülern Zugeständnisse zu bewilligen, sie früher in die Oeffentlichkeit treten zu lassen, als er sie geeignet hält; er ist hierzu gezwungen, will er nicht Gefahr laufen, daß seine Schüler sich zu einem Andern wenden, der es versteht, die Leute recht rasch auszubilden, unbekümmert, wie sie sich später bewähren. Und wenn zufällig ein Schüler, den der Gewissenhafte noch nicht reif hielt, unter einem anderen Lehrer zu baldigem bedeutenden Erfolge und zu Rufe gelangt, wie soll sich jener dann vor dem Vorwurfe zopfischer, altmodischer Pedanterie wahren, der auf seine Stellung verderblich zurückwirken muß?*)

---

*) In etwas besserer Lage mögen sich jene gewissenhaften Gesanglehrer befinden, die nur Schüler für den Konzertgesang (Oratorien, Lieder) ausbilden. Wir können von ihnen nicht weiter sprechen, da unsere Betrachtungen nur der Opernschule gewidmet sind. Nur Eines sei hier nochmals betont: Ein wahrhaft bedeutender dramatischer Sänger wird immer auch im Oratorien- und Liedervortrage Ausgezeichnetes leisten, die neumodischen Konzertsänger aber bleiben der Bühne fern,

Die Unterrichtsmethode für Operngesang ist jetzt angewiesen, den Lernenden nach kurzen nothdürftigsten Uebungen in Tonbildung und Technik (Tonleiter, Läufer, Triller 2c.) recht viele Partien einzustudiren; nach anderthalb oder spätestens zwei Jahren wollen die Lernenden sich dem Theateragenten als in allen möglichen Fächern verwendbar vorstellen und auf Engagement vorsingen.*) Von gründlich technischer Schulung der Stimme, von wahrhaft dramatisch-musikalischer Bildung kann bei solcher Hast selbstverständlich nicht die Rede sein. Die jungen Künstler beiderlei Geschlechtes haben also in kürzester Frist die oberflächliche Dressur erlangt, dabei den großen berühmten Sängerinnen oder Sängern allerhand Manieren und Unmanieren abgelauscht. Besitzen sie eine gute Stimme und Kraft, dann werden sie immer eine Anstellung an irgend einem Theater finden; genießen sie noch dazu des Vorzugs angenehmer Erscheinung, so können sie für eine Zeit lang auf Erfolge sicher zählen. Fühlen nun solche junge Bühnenkünstler höheres geistiges Streben, so lassen sie sich von den ersten Erfolgen nicht verblenden, studiren fleißig weiter, trachten sich von den Theater-Unarten zu befreien und künstlerisch abgerundete Leistungen zu bieten. In dieser Weise ist es manchen Größen ersten Ranges gelungen, den Mangel der Schule zu ersetzen und so lange als die Naturanlage und Kräfte es gestatten, immer weiter vorwärts zu dringen.**)

---

weil sie daselbst gute Erfolge nicht erhoffen dürfen; die Stimme reicht nicht aus. Die scharfe Trennung der beiden Gesangsarten ist erst seit 25 bis 30 Jahren so stark bemerkbar.

*) Wem diese Darstellung übertrieben erscheint, der erkundige sich doch einmal bei den bedeutendsten Gesanglehrern, besonders der Conservatorien, der königlichen wie der privaten.

**) Ein glänzendstes Beispiel solchen immerwährenden Studiums bietet Niemann, den nicht Wenige für einen genialen Naturalisten halten,

Aber diesen wenigen künstlerisch Hochstrebenden gegenüber, wie Viele wären zu nennen, die von ihren ersten Erfolgen berauscht, alles weitere Studium als überflüssig oder zu unbequem betrachteten, die Stimme im Schreien abnützten und nach einigen Jahren in der Dunkelheit verschwanden! „So ging es und geht es noch heute“ — denn von einer Besserung in den Anschauungen der singenden Kunstjünger ist kein Anzeichen zu entdecken, und gar viele werden in ihrem Eigendünkel von manchen Lehrern bestärkt, die ja nur dahin streben, viele Schüler in die Oeffentlichkeit zu schicken. Es waltet in diesen Verhältnissen wie in allen andern eine immerwährende Wechselwirkung; zu bestimmen, in welcher Wagschale das schlechtere Uebergewicht liegt, das kann im Hin- und Herschwanken der Wagschalen Niemand feststellen.

Bei dem Sturmlaufe in allen Bahnen und bei der jetzigen Gestaltung der Opernverhältnisse insbesondere ist eine Schulung nach früherer Methode in langsamer, organischer Entwicklung nicht mehr zu erhoffen. Es sind also nur mehr die Fragen

---

der sich dem Impulse des Momentes überläßt; ich verweise auf die biographischen Studien. Von Mierzwinski sagen selbst die Sänger, daß er nur durch eisernen Fleiß zu der staunenswerthen Macht über seine ursprünglich spröde Stimme gelangt ist. Unter den Künstlerinnen — diese sind gewöhnlich dem Studium noch weniger geneigt als die Männer, weil ihnen ja auch um so viel mehr gehuldigt wird — können wir Fräulein Lilli Lehmann und Frau Lucca hervorheben. Die erstere hat zwar von ihrer Mutter eine vortreffliche Schule erhalten, aber mehr für den Coloraturgesang; jetzt, nach fast 20jähriger Bühnenlaufbahn, hat sie durch Fleiß und Energie in hochtragischen Rollen dieselben glänzenden Erfolge errungen. Frau Lucca, früher eine reine, wenn auch geniale Naturalistin, gab in den letzten Jahren staunenswerthe Beweise von denkendem Studium und hat auch einen Teil der „Mätzchen“ aufgegeben, mit denen sie in früheren Zeiten einen gewissen Theil des Publikums entzückte.

zu erörtern: Wie wäre innerhalb der gegebenen Verhältnisse der Unterricht für den dramatischen Gesang einzurichten? Wie sind die Schüler vorzubereiten? Ließen sich nicht gewisse allgemeine Grundsätze feststellen, die auch sofort in der praktischen Thätigkeit, d. h. in der Bühnenlaufbahn, beim Einstudiren der Opern und bei den Proben mit Nutzen befolgt werden könnten?

Was den ersten Gesangsunterricht und dessen Methode betrifft, so ist diese Frage noch nicht vollständig zu beantworten, aus dem einfachen Grunde, weil die vielgepriesene alte italienische Gesangsschule nicht mehr, und eine feststehende neue deutsche noch nicht existirt. In Italien wird — besonders seitdem Nord- und Südamerika und selbst Australien italienische Sängergesellschaften importiren — nur auf schnelle Dressur hin gelehrt. Die Verdischen Opern (auch schon die letzten Donizettischen) sind ja gar nicht mehr für jenen Kunstgesang geschrieben, der für richtige Wiedergabe der Bellinischen und der älteren Donizettischen (von den Rossinischen nicht zu sprechen) unerläßliche Hauptbedingung war. Seitdem der „dramatische Ausdruck" auch auf den italienischen Bühnen vorwiegt, befleißigen sich nur noch die Coloratursängerinnen einiger Studien. Alle anderen Bühnenkünstler, Damen und Herren, trachten vor Allem viel große Partien mit großer Kraft und Ausdauer zu singen, die Stimme schnell recht widerstandsfähig zu entwickeln. Die italienischen Lehrer sind daher bemüht, den Sängern jene helle Stimmbildung beizubringen, welche alle Töne recht klar wiedergiebt, ohne die Brust anzustrengen, die aber auch jeder Tonfärbung unfähig ist. Den meisten italienischen Tenoristen (und auch den in Italien ausgebildeten deutschen) ist dieser mir unausstehliche helle Stimmklang eigen. Sie haben wenigstens einige Studien gemacht; diejenigen aber, welchen die Natur eine recht volle Bruststimme verlieh, lernen gar nichts und lassen sich für hohes Geld

nach Amerika engagiren, wo das Klangmaterial noch immer zu den bestbezahlten Waaren gehört. Es gibt also keine italienische Gesangsschule mehr in dem Sinne, wie sie zur Zeit der Fodor, Pasta, Malibran, Viardot-Garcia, Rubini, Donzelli bis zur Ungher-Sabatier, Tadolini, dem Poggi und Debassini bestanden hat. Man kann wohl behaupten, daß die wenigen Sänger der Jetztzeit, welche wirkliche Gesangskunst besitzen, sich dieselbe meistens durch eigenes Studium angeeignet haben.*)

Also die eigentliche italienische Gesangsschule existirt nicht mehr und eine eigentliche deutsche, d. h. die gewisse entschiedene nationale Merkmale böte, ist noch nicht festbegründet. In den letzten Jahren haben höchst beachtenswerthe Versuche stattgefunden, dieses Ziel zu erreichen. Herr Professor Hey in München hat eine sehr umfangreiche und ungemein gründliche „deutsche Gesangsschule" veröffentlicht, in ihrer Art als Meisterwerk zu preisen. Sie wird die besten Wirkungen erzielen — wenn die Sänger beiderlei Geschlechts sich entschließen werden, sie mit Fleiß und Ausdauer zu studiren.

Prof. Gust. Engel hat in seinem Werke „Die Consonanten der deutschen Sprache" einen höchst schätzenswerthen Beitrag zur deutschen Gesangslehre geboten. Bis nun eine deutsche Gesangsmethode festgestellt sein wird, dürften immerhin einige Jahre vergehen; dagegen könnten die Grundlagen der deutschen Opernschulen unbedingt schon jetzt in Angriff genommen werden.

---

*) Herr Mierzwinski, der neueste „Tenorstern", hat mir wiederholt aufs Bestimmteste versichert, daß die italienischen Lehrer ihn sehr wenig gelehrt, ja sogar meistens jede Anwartschaft auf eine glänzende Laufbahn ihm entschieden abgesprochen hatten, und daß er erst zu Rufe gelangt sei, nachdem er sein eigener Lehrer geworden war. Und wenn man seine eklektische Vortragsweise hört, so erscheint seine Versicherung vollkommen glaubhaft.

Zuvörderst müßten die Damen und Herren reines Deutsch reden lernen. Denn es gibt nicht wenige sehr bekannte, selbst auch berühmte Künstler an Hof- und großen Stadttheatern, die noch den breitesten Provinzial-Dialect sprechen, und ihn gerade in den Momenten des höchsten Affectes vernehmen lassen, da sie eben sich den Gefühlen hingeben und auf ihre Aussprache nicht mehr die nöthige Aufmerksamkeit verwenden. Es ist noch gar nicht lange her, daß der Verfasser in dem Berichte über eine Spieloper am Hoftheater der deutschen Reichshauptstadt die Bemerkung anbrachte: „Es gab Momente, in denen man glauben mochte, es würden „Die Wiener in Berlin" gegeben". Da nun dieselben Künstler, welche die Bemerkung veranlaßten, vielfach und mit vollem Rechte, auch in ganz tragischen Opern verwendet werden, so mag der Leser die Folgerungen selbst ziehen. Also allgemeines strenges Lehren rein deutscher Aussprache.

Zweitens dürften die Herren und Damen nicht immer nur erste große Partien ausführen, sondern auch zweite und dritte, damit sie in solchen, bei denen sie im Hintergrund bleiben, die rechte Kenntniß der Bühne erwerben können, wie und wo man steht und wie man die Kraft der Stimme richtig verwendet, auf daß nicht jedes forte mit dem Aufwande aller Mittel herausgeschrieen werde. Der Mangel an richtiger Oeconomie der Stimme ist eine der Hauptursachen des frühen Ruines mancher stimm- und talentbegabten Sänger.

Drittens — und darauf lege ich ein Hauptgewicht — müßten die Damen und Herren ihre Partien erst sprechend studiren, damit sie richtig betonen und besonders die richtigen Bewegungen und Geberden lernen; es ist gar nichts Seltenes, daß ein „Stern" — der noch sechs Monate, bevor er in der tragischen Oper glänzte, in irgend einem sehr unmusikalischen Berufe leuchtete — bei den Worten: „Ich beuge mich nicht"

die Hände nach oben ausstreckt, oder die Klage: „Mein Herze bricht“ mit nach rechts und links ausgeworfenen Armen begleitet. Bei Damen erscheinen phänomenale Berufs-Wandlungen wie die oben angedeuteten der männlichen Sterne viel seltener; es gibt kein junges Mädchen, das nicht gleich entdeckte, daß es singen und zum Theater gehen könnte. Die Damen befleißigen sich daher so früh als möglich der Musiklehre und sind im Ganzen weniger ungebildet als die Männer. Doch gibt es auch unter ihnen und unter den best Gebildeten noch genug, deren Mienen- und Geberdenspiel sofort errathen läßt, daß sie nur zu Hause und nicht in einer praktischen Bühnenschule studirt haben, und die immer steif und ungelenk bleiben. Es müßten selbst auf den Bühnen solche Sprechproben eingeführt werden; wenn Held und Heldin ihre Partie nur einmal erst sprechend versucht haben, dann werden sie Ausdruck und Geberde von vornherein ganz anders und sicherer gestalten, und nicht erst nach zehn bis zwölf Singproben, nach allerhand Anweisungen des Regisseurs,*) nach Auseinandersetzungen mit dem Kapellmeister ꝛc. ꝛc. zum richtigen Ausdruck, zur richtigen Geberde gelangen.**) Weil uns das Wort „Kapellmeister“ in die Feder geflossen ist, wollen wir gleich auf einen großen Uebelstand hinweisen, der sehr oft die richtige Entwicklung des Opern-

---

*) Und was leisten noch immer manche Herren Regisseure selbst an großen Hofbühnen in — Unbegreiflichkeiten, um das gelindeste Wort zu gebrauchen! Wie oft sticht Don Juan in der letzten Scene mit dem Dolche auf den Geist des Comthurs, vielleicht um zu sehen, ob nicht irgend ein maskirter Schreckenberger dasteht?! Wenn der Regisseur ein einziges Mal den Text mit Ueberlegung gelesen hat, darf derartiges nicht mehr vorkommen. Und hundert solcher Mißgriffe könnten wir aufzählen.

**) Der Director eines großen Stadttheaters, dem ich vor zwei Jahren diesen Vorschlag mittheilte, fand ihn ganz vortrefflich; genau mit denselben Worten hatte ihn schon früher ein sehr hochgeschätzter

gesanges hemmt: Es wird in den meisten Orchestern viel zu stark begleitet! Hierin liegt eine Hauptursache des Uebertreibens von Seiten der Sänger, des Schreiens. Würde der Kapellmeister die Begleitung des Orchesters weniger hervortreten lassen, so dürften die Sänger nur mit vollem Tone, aber nicht immer stark singen. Die Vorstellungen in Bayreuth haben bewiesen, daß auch bei anscheinend schwächerem Begleiten des Orchesters jede Feinheit der reichsten und in üppigsten Tonfarben componirten Instrumentation zur vollen Geltung gelangt. Dagegen bringt die in manchen Theatern gebräuchliche Begleitungsart nur ein gegenseitiges Ueberbieten, und Wirrwar zu Wege. Der Sänger schreit, um gehört zu werden, das Orchester streicht und bläst aus Leibeskräften, um es dem Schreien des Sängers gleich zu thun, und die Wirkung ist eine unschöne.

Auch die Chöre der großen Theater müßten anders geführt werden, viele gehen immer mehr und mehr abwärts, und das ist unendlich zu bedauern.*) Wer das Theater kennt, der weiß auch, daß gute Chöre eine bedeutende Wirkung auf die Gesammtstimmung ausüben, während durch schwache die Einheitlichkeit des Eindruckes bedeutend geschädigt wird. Manche

---

Gesanglehrer bezeichnet. Doch wird wohl noch einige Zeit vergehen, bis man diesen Vorschlag auszuführen auch nur versuchen dürfte. Unsere großen und kleinen Bühnengenies können ja Alles, ohne erst lernen zu müssen.

*) Wir müssen leider gestehen, daß der Chor der Königlichen Hofbühne in Berlin in den letzten Jahren im bedenklichen Rückschreiten sich befindet, daß in Don Juan (Finale des ersten Actes), Zauberflöte, Lohengrin, Hugenotten, Tell und anderen Opern, in welchen dem Chore öfters große Aufgaben zufallen, die Leistungen unter denen mancher Stadttheater stehen, und daß der Chor an der Wiener Hofoper als ungleich besser zu bezeichnen ist. Die Gründe zu prüfen, ist hier nicht der Ort, die Thatsache muß festgestellt werden.

großen Sänger der alten Schule sind aus dem Chore hervorgegangen; von denen der neuen Schule dürften manche momentan berühmte von dem Augenblicke, als sie ihre hohen Effecttöne nicht mehr herausschreien können und ihre Kraft abnimmt, kaum mehr als Choristen verwendbar sein; denn Musik gelernt haben sie ja nicht.

Die Vorschläge, die ich hier vorgebracht habe, können nach meiner Ueberzeugung so ziemlich in allen höheren Musikschulen und in allen besseren Bühnen berücksichtigt werden, ohne daß eine Veränderung in der Organisation vorgenommen würde; selbst den Künstlern, die noch lernen wollen, dürfte es ein Leichtes sein, Manches davon bei ihren Studien im Verein mit Gleichgesinnten zu versuchen. Nichtsdestoweniger bin ich weit entfernt, auf baldige derartige Versuche zu hoffen. Es dauert immer lange bis ein Samenkorn aufgeht. Und wenn das Unkraut vor der Hand gut verkauft wird, wer will es jäten, um künftiger Ernte besseres Gedeihen zu sichern?

Biographische Studien.

Johannes Brahms.

Das Jahr 1853 war ein für die neuere Musikgeschichte höchst bedeutsames. Im Herbste kam auf dem Karlsruher Musikfeste unter Liszts Leitung ein großer Theil von Wagners „Lohengrin“ zur Aufführung, vor einem verschiedensten Ständen und Parteien angehörenden Publikum; und von jener Zeit an ward die „Wagnerfrage“ aus den Musikerkreisen weit hinaus verbreitet in die anderen. Drei Monate vorher hatte ein 19jähriger Künstler den ersten Schritt in die Laufbahn gethan, auf welcher er zu sehr hohen und wohlverdienten Ehren gelangen sollte: Johannes Brahms. Ihm ist das schon von Goethe gepriesene Geschick zu Theil geworden, daß er seine Anlagen und Kräfte harmonisch, ohne Widerstand von außen entwickeln, daß Mensch und Künstler in ihm gleichen Schritt halten konnte.

Johannes Brahms ist am 7. Mai 1833 in Altona-Hamburg geboren; sein Vater war Musiker und ließ den Knaben, der schon frühzeitig bedeutendste Anlagen kundgab, von tüchtigen Lehrern unterrichten. Von diesen lebt heute noch Hr. Marxsen, dem Brahms sein zweites Klavierkonzert mit einer herzlichen Widmung zugeeignet hat. Das Streben nach eigenem Erwerbe

ward in dem jungen Künstler gleichmäßig durch den innern Drang und durch die Nothwendigkeit rege. Er suchte zuerst in der Klaviervirtuosität ein Mittel zum Zwecke. 1853 im Frühjahr kam ein ungarischer Geiger Reményi, der eine Zeit lang in Amerika gelebt hatte, nach Hamburg, lernte Brahms kennen; die Beiden zogen gemeinschaftlich auf Kunstreisen aus, und kamen im Juni nach Göttingen. Dort war Joachim anwesend, der als Hospitant die Collegien von Waitz und Ritter besuchte, um Geschichte und Logik kennen zu lernen. Mächtig ergriff ihn die Erscheinung des jungen Künstlers und er schrieb an einen anderen Künstler, mit dem er damals noch viel verkehrte: „Brahms ist ein ganz ausnahmsweises Compositionstalent und eine Natur, wie sie nur in der verborgensten Zurückgezogenheit sich in vollster Reine entwickeln konnte; rein wie Demant, weich wie Schnee“ u. s. w. Und wenige Tage später: „In seinem Spiele ist ganz das intensive Feuer, jene, ich möchte sagen, fatalistische Energie und Präcision des Rhythmus, welche den Künstler prophezeien, und seine Compositionen zeigen schon jetzt so viel fertig Bedeutendes, wie ich es bis jetzt noch bei keinem Kunstjünger seines Alters getroffen“ u. s. w. Damals hatte Brahms die Sonate op. 1, die Lieder op. 3, und das Scherzo op. 4 componirt; sie gehören noch jetzt zu den interessantesten Erscheinungen der Neuzeit. Bezeichnend ist es, daß seine Manuscripte den Namen Johannes Kreisler junior trugen, in Erinnerung an E. T. A. Hoffmanns „Kapellmeister Johannes Kreisler“ und Schumanns „Kreisleriana“. Unser Künstler kam mit Reményi nach Hannover, von Joachim empfohlen; sie spielten vor dem verstorbenen König Georg; der Geiger gefiel sehr, der Pianist weniger; sein Scherzo war kein Hofkonzertstück. Durch einen besonderen Zwischenfall ward die Weiterreise der Beiden, anstatt nach Mitteldeutschland, wie ursprünglich beabsichtigt, nach Weimar gelenkt, wo damals Liszt noch in voller Thätigkeit wirkte, als

Haupt und maßgebender Leiter der musikalischen Fortschritts-partei. Reményi war nämlich der Bruder eines der thätigsten ungarischen Revolutionäre von 1848/49; er selbst hatte — nach seiner eigenen Erzählung — Görgey, den ungarischen Revolutions-Feldherrn auf dessen Zügen nur als Geiger begleitet. Nun aber stand sein Name im „Schwarzen Buche"; der Hannöversche Polizei-präsident Wermuth, dem die Hinkeldeische Allmacht als Ideal vorschwebte, ließ ihn rufen und einem Verhöre unterziehen; hier-bei geberdete sich Reményi so pathetisch, daß ihm und seinem Begleiter der weitere Aufenthalt in der Stadt verboten und die Route nach Bückeburg vorgeschrieben wurde. Der Verfasser war damals hannöverscher Hofpianist, er brachte dem Polizeipräsidenten ein besseres Verständniß der Angelegenheit bei und erlangte eine Aenderung der Befehle.

In Weimar befand sich Reményi so recht in seinem Elemente und gefiel auch sehr, Brahms dagegen mochte weniger behagliche Stimmung fühlen und erzeugen. Bald ging er wieder zu Joachim, und nach einiger Zeit zu Schumann, der in Düsseldorf als Musik-Director weilte. In dem herr-lichen Meister, dessen edler Geist so bald von dem schreck-lichen Loose der Umnachtung heimgesucht ward, flammten die schönsten Kunsthoffnungen auf, als er den Jüngling, dessen Erscheinung einen idealen Zauber übte, vor sich treten sah. Brahms war damals schmächtig, sein zartes, blasses, von blonden Locken umrahmtes Gesicht zeigte einen so schwärmerischen, dabei doch gesunden, von aller Ziererei und von Einstudirtem fernen Ausdruck, daß Jeder, in dem Geistverständniß lebte, sich von ihm angezogen fühlen mußte. Wie Schumann von den Com-positionen und dem Spiele des jungen Mannes bezaubert und begeistert war, dessen gab jener Artikel Zeugniß, den er nach „zehnjährigem Stillschweigen" in der von ihm gegründeten, damals von Brendel geleiteten „Neuen Zeitschrift für Musik"

veröffentlichte mit der Aufschrift „Neue Bahnen", und worin er Johannes Brahms als den von ihm Geahnten, sehnsüchtig Erwarteten bezeichnete, „der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen war, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern wie Minerva gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte Kronions spränge".

Von der Wirkung jenes Artikels kann die neue Generation einen Begriff nicht bilden. Die seither eingetretenen Umwälzungen in allen Verhältnissen haben andere Anschauungsweisen erzeugt. Unsere schnelllebige Zeit fährt mit Dampf nicht blos auf Eisenbahnen. Was heute gewirkt hat, in acht Tagen ist es überholt. Die Gemüther verlangen immer neue Aufregung. Nur in manchen Kunstregionen ist noch etwas Sinn geblieben für das Bleibende, für das in ewigem Wechsel ewig Unveränderliche. —

Schumanns Artikel fand einen Wiederhall in ganz Deutschland; mit großer Spannung sah man in Leipzig dem Erscheinen von Brahms entgegen. Und Leipzig war damals noch die Stadt, deren Urtheil in musikalischen Dingen als das entscheidendste galt.

Im Jahre 1854, wenn wir nicht sehr irren zuerst in einem Gewandhaus-Concert dann in einem Quartett-Abende von David und Genossen trat Brahms vor das Leipziger Publikum. Sein ganzes Wesen gewann ihm sofort viele Sympathien; aber unbedingte künstlerische Anerkennung ward ihm vom Publikum nur nach dem Vortrage seines genialen Scherzo (op. 4); und in der Presse nur von den Organen der sogenannten Zukunftsmusiker. Zu diesen ward auch Brahms damals gerechnet; in einem Artikel von O. Jahn über Lohengrin (in den „Grenzboten") ist Brahms neben Berlioz und Richard Wagner genannt, die der edle Mozart-Biograph bekanntlich leidenschaftlich bekämpfte. Nichtsdestoweniger gewann das Auftreten Brahms' in Leipzig

den großen Erfolg, daß mehrere bedeutende Verleger seine Werke erwarben und veröffentlichten, daß also der Theil des deutschen musikalischen Publikums, welcher sich für den von Schumann so feurig gepriesenen jungen Künstler interessirte, nunmehr dessen Compositionen kennen lernte. Nur Wenige waren damals so unbedingt für Brahms eingenommen wie Joachim, Schumann und einige Zukunftsmusiker; und wenn wir nicht sehr irren, war Dr. Schubring (Sohn) in Dessau, der unter dem Pseudonym „DAS“ für die „Allgem. Musikal. Zeitung“ schrieb (auch später die neuen Ausgaben mancher Schumannscher Werke besorgte) der Erste, der entschieden für Brahms eintrat. Nach dem Erscheinen der Magellonen-Lieder und des Deutschen Requiems trat auch der Verfasser dieser Studie in die Reihe der Verehrer.

Mit dem Auftreten von Brahms in Leipzig waren so zu sagen dessen Lehrjahre beendet und es begannen die Wander- und Wandlungsjahre. Er reiste viel hin und her, verweilte eine Zeit lang in Detmold als fürstlicher Musikdirector, kam oft nach Köln, ging in die Schweiz zu seinen Freunden, dem Verleger Rieter-Biedermann und dem Componisten Kirchner, und nahm 1862 dauernden Aufenthalt in Wien. 1863—64 dirigirte er die Singakademie daselbst, 1872—75 die philharmonischen Concerte; dann entschloß er sich, nurmehr seinen Arbeiten zu leben, ohne irgend welche anderen Nebenzwecke. Inzwischen jedoch unternahm er öfters Reisen (1868 war er mit Stockhausen zum ersten Male in Berlin); damals wie jetzt kehrte er nach jedem Ausfluge schnell nach der alten Donaustadt zurück, wo er sich wohl sehr heimisch fühlt. Die Wiener betrachten ihn als einen der Ihren; Eduard Hanslick, Universitätsprofessor und einflußreichster Kritiker, war von jeher sein feurigster Vorkämpfer. Und wie Brahms vor einigen Jahren unwillkürlich Manches von der Wiener Musik in sich aufge-

nommen hatte, so auch sind in seinen norddeutschen Dialekt wienerische Tonfälle eingeschlichen.

In dem Augenblicke als diese Studie veröffentlicht wird, hat Johannes Brahms 102 Werke geschaffen, in immer aufsteigender Linie. Nach seinem deutschen Requiem und seinem Schicksalsliede war er mit der ersten und zweiten Symphonie erschienen; sie boten viel Schönes und Edles, waren aber den genannten Chorwerken nicht gleichzustellen und erweckten selbst in manchem Verehrer die Ansicht, daß sein Genius im Instrumentalwerke nicht die Höhe erreichte, zu der er sich „auf Flügeln des Gesanges“ emporgeschwungen hatte. Aber die dritte und vor Allem die vierte Symphonie hat der staunenden Welt bewiesen, daß Brahms Alles zu erreichen vermag; und seine letzten Kammermusikwerke, die Sonate für Klavier und Violine (op 101) und das Trio (op 102) reihen sich den schönsten Eingebungen der Großmeister würdig an. Allerdings: Schumanns Prophezeihung von den „Neuen Bahnen“ hat sich im „Deutschen Requiem“ und im „Schicksalsliede“ am glänzendsten erfüllt.

Das Deutsche Requiem ist nach unserer Ueberzeugung die bedeutendste religiöse Musik, die seit der großen Missa Beethovens geschaffen worden ist. Melodik, Harmonik und die ganze Durchführung erzeugen und festigen die Stimmung, die dem Texte zu Grunde liegt, in ungemeinem Maße. Selbst Mendelssohns Oratorien haben in uns diese Wirkung nicht erzeugt. Wenn auch im Elias der Chor „Und der Herr ging vorüber“, dem Höchsten aller Zeiten gleichzustellen ist, so läßt sich dagegen von manchen Arien behaupten, daß sie dem Vorwurfe des Textes nicht ganz entsprechen; der Eindruck des Ganzen ist kein durchaus einheitlicher, es bleibt Manches zurück, das wir nicht einzufügen vermögen in die religiöse Stimmung. Aber im Deutschen Requiem ist nichts, das nicht zum Ganzen paßte; es

ist ein Bau, bei dem die Prüfung der einzelnen Theile den Eindruck des Gesammten nur verstärkt. Die Melodie und deren Durchführung ist in manchen Nummern geradezu überwältigend, wie z. B. die Stelle: „Sieh, ich sage Euch ein Geheimniß", der Eintritt des Gesanges: „Denn alles Fleisch ist wie Gras". Die Meisterschaft in der Behandlung der schwierigsten Form ist bewundernswerth, und nur Kiel (der nach unserer Ueberzeugung lange nicht genug gewürdigte) steht hier neben ihm. In der Harmonik aber und in den Tonfärbungen ist Alles Brahms' „Eigen". Auch das „Triumphlied" für achtstimmigen Chor gibt auf jeder Seite Zeugniß für die hohe Meisterschaft. Aber das „Schicksalslied" ist als ein geradezu einzig dastehendes Werk zu bezeichnen. Hier sind Stimmungen wiedergegeben, die bei erster Prüfung des Textes als der Musik fast unzugänglich erscheinen dürften. Das Preisen der „Himmlischen", die „schicksalslos wie der schlafende Säugling athmen", die Klage über das Geschick der leidenden Menschen, die „blindlings von einer Stunde zur andern fallen, „wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen, jahrelang ins Ungewisse hinab", sind weniger Stimmungen, als Betrachtungen, wie sie wohl dem Dichter gelingen, jedoch dem Musiker wenig Anregung der Ton-Phantasie bieten*). Und wie hat Brahms diesen Text aufgefaßt und componirt! Wir können, unserem Grundsatze getreu, hier nicht eine Beschreibung von Tonschönheiten versuchen und nur sagen, daß in den ersten Strophen eine wahre Pracht ganz eigenthümlicher, stimmungsvoller Klangwirkungen sich entfaltet, und daß die Steigerung von den Worten: „Uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhen", bis dann immer wieder und wieder die Klage verhallend tönt,

---

*) Nur Schubert hat einen ähnlichen Stoff mit seinem Genie erfaßt: Goethes „Grenzen der Menschheit". Wir haben das Lied noch niemals singen hören!

„Ins Ungewisse", für uns zu den höchsten Schöpfungen der Tonkunst gehört.

Brahms hält sich persönlich von jeder Parteinahme fern. Vor vielen Jahren, als ganz junger Mann, hat er im Verein mit Joachim und Herrn Bernhard Scholz eine Erklärung veröffentlicht, die gegen die Anwendung anderer Mittel als die reine Kunstleistung gerichtet war. Diesem Grundsatze blieb er treu — er wirkt nur durch seine Werke. Dagegen wurde von einer Partei, deren bedeutendste Glieder zu den entschiedenen Gegnern der „neudeutschen" Richtung zählen, Brahms Name so zu sagen als Losungswort, als Feldruf im Streite gewählt. Die Bayreuther Secte dagegen hat den edlen Künstler direct und in ihrer gewohnten Weise angegriffen. Wenden wir uns von diesem anwidernden Getriebe zu allgemeinen künstlerischen Betrachtungen.

Der Streit zwischen klassischen und romantischen Kunstgrundsätzen wird so lange dauern, als Kunstwerke erzeugt werden. Daß der Geist gewissen Form-Gesetzen gehorchen soll, die Idee nur in schöner Form erscheinen darf; daß nur dem Schönen ein wirkliches Recht innewohnt, das Häßliche nur als Gegensatz zur Geltung kommen darf; daß die Nichtbefolgung dieser Gesetze zur Zügellosigkeit der Phantasie, zur Auflösung der Form, zum Verderben der Kunst führen muß: das wird auf einer Seite immer und fest behauptet. Anderseits aber hört man ebenso fest und unwandelbar die Aussprüche verkünden: der Geist muß sich frei bewegen in allen Regionen, alles Existirende in die Kunst aufnehmen; häßlich und schön sind relative Begriffe, die Formen conventionelle Zufälligkeiten, durch Gewohnheiten sanctionirt; der wahre freie Geist gibt sich selbst die richtigen Regeln und Gesetze; ohne freien Flug der Phantasie sind große Kunstwerke nicht denkbar; das Wahre muß in der Kunst darzustellen sein, wie es im Leben gesagt wird; was

durch Gewohnheit entsteht, kann durch andere Gewohnheiten ersetzt werden; sonst müßte jede wahre Empfindung unterdrückt werden, sobald deren Darstellung irgend welcher hergebrachten Form widerspricht. — In der Musik wird dieser Principienstreit noch viel heftiger und erbitterter geführt, weil hier Gedanke und Form nicht zu trennen sind. Der Grundsatz, daß die Musik an das Wort zu binden, ihm einigermaßen unterzuordnen sei, ist auf klassischer wie auf romantischer Seite ausgesprochen worden, von Gervinus, dem die Instrumentalmusik als „Spielmusik" galt, und von Richard Wagner, der für die Musik die Ausdrucksfähigkeit aller Gefühle beansprucht, wenn sie sich mit der Dichtkunst vereinigt. Dagegen ist wieder vielfach behauptet worden, daß nur die Instrumentalmusik wahre Musik sei, weil in ihr die Tonkunst allein und durch sich selbst wirke, ohne jede Beihilfe irgend einer anderen Kunst, die ebenso gut ein Hemmniß sein kann. Daß in den Wagnerschen Opern die musikalischen Grenzen weit überschritten sind, trotz aller „Unterordnung", ist ebenso wenig zu leugnen, als daß diese kolossalen Erscheinungen mit ein paar klassischen Phrasen durchaus nicht aus der Kunstgeschichte herauszubringen sind. Was ist denn eigentlich klassisch in der Musik, was romantisch? Vielleicht könnte man sagen: die romantischen unterscheiden sich von den klassischen Werken dadurch, daß in diesen die Einbildungskraft und die Bildungskraft, die Erfindung und die Ausführung gleichen Schritt halten, während in größeren Werken der Romantik mehr Ideen als Styl, mehr glückliche Einfälle, als kräftige Durchführung der Gedanken, mehr ein Auf- und Abwogen der Empfindungen, als ein Festhalten der Stimmungen sich kundgibt. Das könnte Alles noch viel schöner gesagt werden, als wir es vermögen, aber damit wird noch kein Ton erzeugt, nicht das kleinste Blümchen aus der Erde ge-

lockt — wir wollen das kräftiger lautende Sprichwort nicht anwenden.

Aus solchem Labyrinthe der Redensarten kann uns nur die Hand der Erfahrung führen, das Studium der Meisterwerke, die Erkenntniß dessen, was in ihnen nachhaltig wirkt. Und nur aus dieser Erkenntniß lassen sich die Kunstgesetze herleiten und einigermaßen feststellen. Allerdings wird noch bei jeder Kunstwirkung Manches bleiben, das sich nicht herleiten und nicht feststellen läßt; was unser Gemüth bewegt, was in die Seele dringt, warum es so und nicht anders wirkt, darüber vermag kein Psychologe Auskunft zu geben. Wir kennen alle Vorbedingungen des Lebens, aber das Wesen selbst bleibt ewig verborgen. Die Wirkung der Musik entsteht aus einem nicht zu analysirenden Gemische von Melodie, Harmonik, Rhythmus, Steigerungen der Gegensätze. Bald wirkt eine Reihe von Tönen sinnlich angenehm auf unser Ohr und fast willenlos überlassen wir uns dem Eindrucke dieser angenehmen Reihenfolge von Tönen, die wir Melodie nennen; bald sind es wieder Zusammenklänge mehrerer Töne, Accorde, Harmonieen, die unsern Geist erfüllen, ihm hohe Befriedigung bereiten; bald sind es wieder nur die eigenthümlichen Bewegungen der Tonfolgen, die Rhythmen, die ohne andere Mitwirkung einen besonderen Zauber ausüben; dann sind es wieder Tonfärbungen, welche uns aufregen. Dann kommen thematische Durchführungen: derselbe musikalische Gedanke erscheint in den verschiedenartigsten Stärkegraden und Stimmungsverhältnissen und Formen, bald schwach oder stark, bald dur oder moll, bald oben oder unten, dann im Wechsel der Stimmen, bald ertönen gar mehrere Themata zu gleicher Zeit und wühlen all unser Empfinden auf, wie in Beethovenschen Symphonien. So finden wir denn, wie in der Musik eine Masse von Urkräften waltet, mannigfaltigster Art, aber alle rein musikalischer Natur ohne andere Beimischung. Und so

finden wir dann die Analogien, indem wir von erhabener, groß=artiger, leidenschaftlicher, beruhigender, ausdrucksvoller, empfin=dungsreicher, lebhafter, trauriger, angenehmer, pikanter Musik sprechen und jeder Gattung ihr gebührendes Recht zukommen lassen. Diese Art der Beurtheilung ist allerdings die „eklektische", die von vielen Moralisten verabscheut wird, am meisten von den Musikgelehrten, welche die Welt im Schlafrocke vom Fenster ihrer Studirstube aus beurtheilen, und dann von jenen Musikern, bei welchen die tugendhaften Absichten das Können ersetzen müssen. Wir aber bekennen uns offen zu dieser perhorrescirten An=schauung, eingedenk der Aussprüche einiger Leute, die etwas von Aesthetik verstanden haben und denen selbst die Hauptmoralisten hochkünstlerisches Wirken nicht bestreiten können: Lessing, Jean Paul, Goethe. Der Erste sagt: „Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen hat, aber er ist oft desto par=teiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Ver=gnügen oder Entzücken erwartet, als sie gewähren kann." In Jean Pauls Vorschule der Aesthetik findet sich das vortreffliche Wort: „Aesthetische Eklektiker sind in dem Grade gute, in welchem philosophische schlecht sind." Und Goethe sprach den vollwichtigen Satz: „In New=York sind neunzig verschiedene christliche Confessionen, von welchen jede auf ihre Art Gott und den Herrn bekennt, ohne weiter an einander irre zu werden. — In jeder Forschung müssen wir es so weit bringen; denn was will das heißen, daß Jeder von Liberalität spricht und den Andern hindern will, in seiner Art zu denken und sich auszu=sprechen?" — Und so gehen wir denn mit gutem eklektisch=ästhetischem Gewissen an die Beurtheilung der Geisteswerke Eines, der den höchsten Anforderungen wohl Genüge leistet.

Die oben angegebenen musikalischen „Urkräfte" finden wir in den meisten Werken Brahms mächtig wirkend. Und was

besonders hervorzuheben und zu preisen, die Kräfte sind in stetem Läutern und Wachsen. In früheren Zeiten überließ er sich gern einem gewissen Grübeln und Suchen, sprang von einem Gedanken zum andern, bevor der erste organisch entwickelt war, gefiel sich im Herben, Unvermittelten, im Verschieben der Rhythmen, im Synkopiren, in Verwirrung der Hauptthemen. Ich sage Verwirrung, nicht etwa Verworrenheit; diese ist ein Zeichen von Schwäche, jene dagegen entsteht manchmal aus einem Kraft=Uebermaße der Gedanken. Aber jedes neue Werk Brahms zeugt von neuer Klärung und Festigung. Herb ist er zwar noch hier und da, wie alter, edler Wein; auch ist die lichte Klarheit der Form nicht immer sein Hauptstreben; wer aber sein Auge durch ein momentanes Dunkel nicht abschrecken läßt, der erkennt mit um so größerer Freude, wie kunstvoll die Formen erdacht und ausgeführt sind; ein herrliches Beispiel dafür bietet das Finale der vierten Symphonie.

Sollen wir nun unsere Meinung über die kunsthistorische Bedeutung Brahms aussprechen, so müssen wir etwas weit zurückgreifen, zuerst nach allgemeinen Lebens= und Kunstanschauungen. Uns erscheint nur der Fortschritt in der Kunst als der wahre, unwandelbare, immer thatsächlich vorhandene, hier erfreut uns auch der kleinste, weil er eben sicher ist. Im Leben, d. h. in der Geschichte der Menschheit, dünkt uns auch der größte Fortschritt nicht der Opfer werth, die er gekostet. Was heute — 240 Jahre nach dem Westphälischen Frieden — Glaubensfreiheit, Duldung, Humanität genannt wird, erscheint uns als eine recht ärmliche Entschädigung für all den Jammer, für die Millionen Menschen, die vom Erdboden vertilgten Ortschaften, welche der Erreichung jenes „Fortschrittes“ geopfert werden mußten. Die Parteileidenschaften treten heute in dem „gebildeten Zeitalter“, nicht mit geringerer Gehässigkeit auf, als in dem dunkelsten, und nur die größere Verbreitung der materiellen

Interessen verhindert die Ausführung der bösen Absichten, die bei dem Streite über ideelle Fragen oft genug hervorbrechen. Oder wollte irgend Jemand behaupten, daß die heutigen Streitschriften und Reden in Religion, Philosophie und Politik einen Fortschritt gegen frühere Zeiten bezeugen, d. h. eine wohlwollendere Gesinnung von Mensch zu Menschen? Wie viel Nebenhebel, wie viel List und Gewalt müssen mitwirken, wenn überhaupt etwas Gutes zu Stande kommen soll! Wer will die Motive der Thaten erkennen und darlegen?

Wie anders in der Kunst! Hier gibt es nichts Verstecktes, keine Nebenursache! In voller Herrlichkeit offenbart sich das Schöne, das Gute, es ist da um seiner selbst willen! der Abglanz der höchsten Ideen! Die Kunst ist Verklärerin des Lebens, Versöhnerin mit der Tagesmisere, Erheberin! Was sie uns schenkt, wird immer schöner. Während alle andern Schöpfungen von den Nachkommen mißverstanden, mißbraucht, verzerrt, durch niedere Interessen herabgewürdigt werden, strahlt das Kunstwerk immer herrlicher, reiner, ein Zufluchtstempel vor dem Getreibe des Tages und dessen Motiven!

Jeder Künstler ist der Träger der Zeitideen, der hohen wie der niederen. Der Geist des großen Künstlers entwickelt diese Ideen zu großen Kunstwerken, die für die Nachwelt bleiben, der unbedeutendere schafft Tagesbedarf; tausend kleine, dem gewöhnlichen Auge verborgene Quellen rieseln durch das Geistesleben der Nation, sammeln sich im tiefen Bette zum Strome, während sie im flachen versanden, oder ein Flüßchen bilden, das in den großen fällt. Es ist bedeutsam, daß der allgemeine Sprachgebrauch kein besseres, bezeichnenderes Wort fand, als Zeitströmung. Im Kunstleben unserer Zeit herrschen zwei verschiedenartigste Strömungen vor: die Eine betrachtet das Leben selbst als den Hauptgegenstand der Darstellung, kommt über die Widersprüche, die es bietet, nicht hinaus, schwankt von

der unmöglichen Askese, von der für die Kunst völlig unfruchtbaren Entsagung zur „Bejahung des Willens“, zur Entfesselung aller Leidenschaften, zur sogenannten „Wahrheit“ der Menschennatur, zum Aufgeben des Kampfes, weil er ja nicht zum sicheren Siege führt, zur Hoffnungslosigkeit, findet die Befreiung des Menschen in der Selbstvernichtung durch das verzehrende Feuer der Leidenschaft. Diese Zeitidee spiegelt sich in den Werken Wagners wieder, der sie mit seinem großmächtigen Genie zu erstaunlichen Kunstwerken verwandte — von den Nachahmungen wollen wir schweigen. Eine andere Strömung sucht aus dem nicht zu vermeidenden Widerspruch des Wollens und Handelns, der sittlichen Ideen und der täglichen Nothwendigkeiten, eine Zuflucht in der läuternden Kunst, in der zuversichtlichen Hoffnung, daß dieses Leben nicht Anfang und Ende alles Seins ist, und in dem Streben, dieser Hoffnung künstlerischen Ausdruck zu verleihen Nur sehr Wenigen ist es vergönnt, solche Anschauungen rein zu bewahren und in ihren Werken kundzugeben. Der edle Fr. Kiel hat sich ganz auf den Boden des positiven Glaubens gestellt und rein kirchliche Meisterwerke geschaffen. Aber jenes ideale Sehnen, jenes Erheben über alles Irdische, jener unendliche, an keine bestimmte Form gebundene göttliche Glaube, jene Versöhnung mit dem Leben durch die Kunst fand ihren edelsten Vertreter in Johannes Brahms.

Robert Franz.

Es ist ungemein schwierig, selbst dem musikalisch gebildeten Leser richtigen Begriff von einer bedeutenden Tonschöpfung zu geben, wenn die Bemerkungen und Betrachtungen nicht durch Notenbeispiele unterstützt werden, des Lesers Phantasie nicht in vorgeführten Themen Anregung findet. Noch größer gestaltet sich die Schwierigkeit, wenn die geniale Wesenheit eines Componisten zu beschreiben ist, der wie Robert Franz auf einem besonderen Kunstgebiete eine hochbedeutende Stellung so zu sagen sich selbst geschaffen hat. Hier muß die Beschreibung, wenn sie sich nicht blos in schönklingenden Satzreihen bewegen will, den Leser zu weitem Rückblicke auf jenes Kunstgebiet veranlassen, bevor sie ihm die besondere Stellung des Künstlers zeigt.

Die Entwickelung des Ausdrucks der Empfindungen, die Formen, in welchen dieser Ausdruck hervortritt, gehören zu den Hauptgegenständen der Culturgeschichte jedes Volkes. Dichtkunst und Tonkunst sind die entschiedensten Formträger der Empfindungen und die Entwickelungsgeschichte des deutschen Liedes gehört insofern zu den wichtigsten Bestandtheilen deutscher Culturgeschichte, als das Lied eine ganz eigenthümliche nationale Gesangsweise darstellt. Es erscheint ganz bezeichnend, daß „Lied“ das einzige, rein deutsche Wort unserer Tonkunst ist; Oper,

Oratorium, Arie, Symphonie, Quartett, Sonate, Konzert sind Fremdwörter; aber „Lied“ ist ganz deutsch. Und es ist unübersetzbar. Französische und englische Konzertanzeigen und Beurtheilungen gebrauchen jetzt fast immer das Wort „Lied“, weil „air“ den Begriff durchaus nicht wiedergibt.

Viel ist schon geschrieben worden, und wird noch geschrieben werden über das „Volkslied“ und das „Kunstlied“, über den Einfluß des erstgenannten auf das andere und auf die ganze Entwickelung der modernen Musik. Die verschiedenartigsten Musikschriftsteller, deren Anschauungen auf ganz entgegengesetzten Standpunkten gefaßt sind, stimmen darin überein, daß die Kunstmusik aus dem Volksliede hervorgegangen sei und daß sie wieder zum Volke zurückzukehren habe*). Was immer in gar vielen Büchern über diesen Gegenstand gesagt ward, hat meine Ueberzeugung bestärkt, daß der Begriff „Volkslied“ häufig mißverstanden wird, theilweise durch die Schuld mancher Autoren, die es nicht über sich gewinnen konnten, einen poetischen, unklaren Begriff aufzugeben und dagegen durch klare Darlegung auf die richtige Anschauung hinzuweisen, die in ihrer Wesenheit thatsächlich poetischer ist, als jener unklare Begriff. Man liest von „selbständig vom Volksgeiste gefundenen, rechten und ursprünglichen Volksliedern, die als der unmittelbare Ausdruck des Volksempfindens“ u. s. w., oder „das Volk sang seine eigenen Lieder“ und derartige Sätze mehr, die von den Laien rasch aufgefaßt und ohne weitere Prüfung wiederholt werden. Hinterdrein

---

*) „Nicht Ihr“ (d. h. die Künstler der Jetztzeit) „werdet das Kunstwerk der Zukunft schaffen, sondern das Volk,“ sagt R. Wagner in seinem ersten Buche „Kunstwerk der Zukunft“; und in Oper und Drama hat er immer darauf hingewiesen, daß die Grundlage aller Compositionen im Volksliede und in der Tanzmusik zu suchen sei. Ganz dasselbe, wenn auch mit anderen Worten, haben heftigste Gegner Wagners in ihren Schriften gesagt.

kommt dann gewöhnlich eine deutlicher gefaßte Betrachtung, die eigentlich vorhergehen mußte. „Es ist gleichgültig", ob ein Einzelner oder Mehrere, ob ganze Gesellschaften den Eindruck dessen übernehmen, wovon jeder Einzelne lebhaft „mächtig erregt ist"*). — „Das Volk selbst denkt nicht daran, seine Lieblingsweisen in Notenzeichen zu fixiren. Aber zu allen Zeiten haben sich Sammler und Aufzeichner dafür gefunden**)". Der geschätzte Forscher Fr. Arnold, der vor mehreren Jahren eine Sammlung einstimmiger Melodieen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts gefunden und veröffentlicht hat, meint, sie seien mehr als Kunstdenn als Volkslieder zu betrachten. Und Saran in seiner Schrift „Robert Franz und das deutsche Volkslied" sagt im Hinblick auf jene von Fr. Arnold veröffentliche Sammlung geradezu, „Es ist bis heute nicht gelungen, genau festzustellen, was damals als Volkslied und was als Kunstlied zu gelten habe, oder worin der Unterschied Beider bestehe."

Die Entstehung, Entwickelung und Verbreitung des Volksliedes scheint mir am besten durch einen Satz der „Limburger Chronik" zu erklären, den Schletterer in seinem trefflichen Buche „Das deutsche Singspiel" anführt: „In derselbigen Zeit (um 1350) sung man ein neu Lied im deutschen Lande, das war gemein zu pfeiffen, und zu trommeten, und zu allen Freuden. Damals machte ein Barfüßer-Mönch am Mainstrom die besten Lieder und Rheimen in der Welt, von Gedicht und Melodeyn, daß ihm Niemand am Rheinesstrom oder sonst wol gleichen mochte. Und was er sung, das sungen alle Leute gern, und alle Meister pfiffen es, und andere Spielleute führten den Gesang und das Gedicht."

Gleich diesem Barfüßer-Mönch haben gewiß viele Andere

---

*) Reißmann.
**) Ambros.

vor und nach ihm Lieder gedichtet und gesungen, die dem Volke gefielen, dann immer weiter verbreitet und umgewandelt worden sind, bis der eigentliche Schöpfer sie kaum wieder erkannt haben mochte*). Ja selbst die Texte, besonders die der erzählenden (epischen) Volksgesänge haben oft große Veränderungen erfahren; und die Art und Weise dieser Umgestaltungen ist kennzeichnend für die Empfindungen und Anschauungen der verschiedenen deutschen Stämme. Der Nord- und der Süddeutsche erzählen dieselbe Geschichte; Jener läßt den ganzen Ernst jedes einzelnen Ereignisses hervortreten, seine Phantasie schafft überall den düstersten Hintergrund; dieser gibt überall milderen, anmuthigeren Regungen Ausdruck, ja er läßt sogar oft dort Rettung eintreten, wo der Stammesbruder vom traurigsten Ende erzählt. In der hochdeutschen Version von „Ullrich und Aennchen" ermordet der Verführer das Mädchen, in der allemannischen wird es vom Bruder gerettet. In „Falsche Lieb" läßt der Hochdeutsche die Ungetreue von dem Betrogenen tödten, der Schweizer läßt sie leben und den Jüngling trauern. Selbst lustige Texte sind verändert worden, der Süddeutsche blieb immer kräftiger, auch weniger umschreibend.

Es steht außer allem Zweifel, daß viele solcher Volksmelodieen von den zeitgenössischen oder später lebenden Fachkünstlern, von den Componisten verwerthet und in künstlicher Form umgearbeitet worden sind. Manchmal wurden auch wohl nur die Texte benutzt. In einer von Dehn herausgegebenen „Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert" befinden sich einige Chorlieder von Orlando di Lasso mit überlustigsten Texten, die heute kein großer Componist zu setzen

---

*) Eine geniale, echt poetische Beschreibung der Entstehung eines solchen Liedes hat Freiligrath in seinem Prachtgedichte: „Prinz Eugen, der edle Ritter" gegeben.

wagen dürfte, deren contrapunktisch kunstvoll durchgeführte Themata keinen Ursprung im Volkslied errathen lassen (mit Ausnahme des „Es thut sich Alles verkehren," und „Annelein"); wogegen in einigen französischen Chorliedern desselben Großmeisters, die ich vor vielen Jahren in der Berliner Bibliothek aus den Stimmen copirt habe, besonders in einem: „Un jeune moine sortît du coûvent" unverkennbar eine „Volksweise" das Hauptthema bildet. Wenn ich nun anführe, daß Ambros in seiner Geschichte der Musik neben etwa vierundzwanzig berühmteren deutschen Meistern des 16. Jahrhunderts ebenso viel kleinere mit Namen nannte, so läßt sich hieraus der Schluß ziehen, welch vielfältige Wechselwirkung zwischen Volks- und Kunstlied in und vor jenen Zeiten stattgefunden haben mag.

Die genaue Prüfung und Darlegung der Ursachen, welche während des 17. Jahrhunderts bis gegen die Mitte des 18. eine Abnahme der Verbreitung und Wirkung des Volksliedes herbeiführten, verlangte eine lange Abhandlung für sich, mit weit ausgreifenden Abschweifungen nach verschiedenen Gebieten. Der Hinweis auf ein culturhistorisches Hauptmoment, das viele Andere in sich faßt, wird dem Zwecke unserer Studie genügen: Die Geschichte lehrt, daß überall die zunehmende Bildung zuerst das Ursprüngliche, Poetische im Volke zurückdrängt, um sich ihm später wieder zuzuwenden und aus ihm vielfache Anregung zu schöpfen. So lang das Volk noch wenig oder nichts gelernt hat, verwandeln sich alle die äußeren Eindrücke, die es empfängt, in religiöse Ideen oder poetische Ergüsse. Jeder einigermaßen Begabtere im Volke, der sich nicht bis zur Gelehrsamkeit oder zur Gunst der Großen erheben konnte, war ein Volksdichter, der Liebesgefühle oder Ereignisse, die gemeinsames Empfinden anregten, besang; trafen seine Worte und Töne das Richtige, so gingen sie von Mund zu Mund, mit Veränderungen und Zusätzen, die andere Mitempfindende

dichteten. Als dann Dichtkunst und Musik in Regeln gebracht wurden, in den Hofdienst traten oder zum ehrsamen Zunftwesen gehörten, da trat die Bedeutung des Volksliedes als solches insofern ein wenig zurück, als es mehr in den unteren Schichten verblieb; es gewann aber Beziehung zur Kunst, indem die Tonsetzer von Fach es verwertheten. Es ist bezeichnend, daß die Nationen, die am längsten dem allgemeinen Bildungsgange fern gestanden haben, bei denen es keine Fachkomponisten und Hofdichter gab, ihre Volkslieder am reinsten bewahrten: Finnen, Kleinrussen, Schotten, Ungarn*). Als durch die Reformation das Volk angeregt ward, auch über die Mysterien der Religion nachzudenken, die heilige Schrift in deutscher Sprache zu lesen, die Selbstwahl der Priester vorzunehmen; als die sich immer mehr verbreitende Buchdruckerkunst das Wissen dem Volke zu-

---

*) Einen ganz merkwürdigen Beleg zu der Verflüchtigung des Volksliedes kann ich aus meinen eigenen Lebenserfahrungen bieten. In den 40. Jahren lebte ich in den Donaufürstenthümern Moldau-Wallachei, jetzigem Königreich Rumänien. Damals wurden noch überall die „Volkslieder" gespielt und gesungen; die Spielleute „Lautari" Zigeuner, welche Geige, Panflöte und Kobsa (eine Art Mandoline) spielten, und dazu sangen, fehlten bei keinem Feste der „Bojaren" und da fast alle Lieder eigentlich Tanzweisen (Hora) waren, so gehörte es zum „bon ton" der guten Gesellschaft, auch einmal „Hora" zu tanzen. Ich habe 1849 eine Sammlung dieser höchst originellen Weisen herausgegeben. Als ich im December 1868 auf zwei Wochen nach Bukarest, der Hauptstadt des neuen Reiches, kam, waren die „Lautari" fast verschwunden, nur mehr in den entlegensten Kneipen zu vernehmen. Die am Ruder stehenden „Volksmänner" erklärten mir, die kosmopolitische demokratische Bildung der Nation habe mit diesen alten Resten nichts zu schaffen. Der Preußische General-Consul, später Gesandte in Constantinopel Graf Kaiserlingk (†) ließ einmal für mich den „Mode"-Lautar kommen, der spielte Guitarre, und sang ein Lied „Winter kommt, Sommer geht" von Basil Alexandry, dem rumänischen Kammerpräsidenten.

gänglicher machte und auch das Volkslied nicht mehr durch Ueberlieferung allein, sondern durch den Druck bekannt wurde: da mußten nach und nach in Dichtkunst und Musik jene Veränderungen eintreten, welche zuletzt bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts beide Künste dem Volke entfremdeten, weil sie sich vorzugsweise an die Gebildeten wendeten. Im Beginn der Reformation trat das geistliche deutsche Lied vielfach an die Stelle des Volksliedes und mancher Volksmelodie ward ein geistlicher Text unterlegt. Neben den geistlichen standen die politischen und religiösen Spottlieder in Flor. (J. Scheible hat aus der Ulmer Stadtbibliothek allein 89 solcher Lieder gegen den Papst und die Geistlichkeit mit satirischen Bildern unter dem Titel „die fliegenden Blätter aus dem 16. und 17. Jahrhundert" veröffentlicht). Die Dichtkunst war theils geistlich, theils höfisch weltlich. Durch die erste Richtung geht ein eigenthümlich träumerischer, oft reflectirender Zug; die weltliche Poesie dagegen ist zu gleicher Zeit steif und frivol; die alte Dichtkunst war manchmal derb sinnlich; aber die Lüsternheit, das Schlüpfrige ist erst mit der höfischen Poesie des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts als mitwirkendes Element hervorgetreten; und zwei Hofdichter, die zugleich auch recht fromme Liederchen verfaßt haben, die Herren von Besser, Churfürstlich sächsischer Hofdichter (1654—1729), und Herr von Canitz, der Preußische Hofpoet, zeichneten sich aus in schamloser Besingung der Hof- und anderer Liebesangelegenheiten.

Während dieser Dichterperiode florirte in der weltlichen Musik die „Aria", die „Cantaten" und Anrufungen der Clio, des „Unstruthischen Apollo" und wie damals die Ueberschriften der Musik für die „Gebildeten" gelautet haben. Gegen die Mitte des achtzehnten begann eine Art von Widerstreben gegen die herrschende Unnatur hervorzutreten, und eine Rückkehr zum

minder Geschnörkelten und Manierirten anzubahnen.*) Da kamen die „Oden-Sammlungen“ und die „Kurzweiligen Sing- oder Tafelstunden“, „ohrenvergnügendes und gemüthergötzendes Tafel-Confect“; die Texte der letzteren waren mit den seltensten Ausnahmen ungemein albern, mitunter niedrig gemein. In der Musik herrschte überall noch die steifste Ungelenkheit vor. Erst nachdem in der Dichtkunst ein anderer Geist sich offenbarte, als Goethes unvergleichliche kleine lyrische Gedichte erschienen, als Bürger den richtigen volksthümlichen Ton anschlug, als Herder der deutschen Nation fremde Volkslieder bekannt machte, um ihre Aufmerksamkeit auf die eigenen zu lenken**), da erhob sich auch das Musiklied in höhere Regionen. Aber nur sehr langsam.

---

*) Hie und da begegnet man der Behauptung, der Umschwung wäre eigentlich durch Bach und Händel herbeigeführt worden; diese beiden Großmeister hätten zuerst wieder das Volkslied in ihre Musik aufgenommen, verwerthet. Wo in Händelschen Arien und Chören Anklänge an Volkslieder zu finden wären, kann ich nicht absehen. In Bachschen Clavierstücken, Gavotten, Giguen, Airs herrscht manchmal eine solche Lustigkeit der Melodie, daß man fast Verwendung irgend eines Volksliedchens annehmen könnte. Aber Bach war ein unermeßliches Genie, der jeden Ton traf und aus sich selbst schöpfte. Spitta, dem bei aller seiner Schönrednerei ein gründliches Erforschen und Kennen Bachs unbedingt zuerkannt werden muß, hätte gewiß nicht ermangelt, auch einen Zusammenhang Bachscher Melodien mit Volksliedern nachzuweisen, wenn ein solcher bestand.

**) Es ist unglaublich, wie ernüchternd, versteifend, verbildend die „Bildung“ mit dem Volksliede umgegangen war, wie der Versuch der Verfeinerung manchem Gedichte den ganzen Charakter des naiv Empfundenen benommen hatte. Im Liede „Der rechte Trost“ fragt der Jäger: „Wie kommt's, daß du so traurig bist?“ u. s. w. Das Mädchen der Liedersammlung antwortet recht fein „Und wenn ich auch geweint hab', was geht es dich denn an? Ich wein, daß du es weißt, um Freud, die mir nicht werden kann.“ Die ursprüngliche Fassung lautet: „Und wer 'nen steingen Acker hat, dazu 'nen stumpfen Pflug, und wem sein Schätzel untreu wird, der hat wohl Kreuz genug.“ Man

André, Neefe, Reichardt, Ruft, Schulz, Zelter u. A. ſuchten ſich vom ſteifen Zopfgange der „Aria“ zu befreien, der Melodie einen einfachen, natürlicheren Gang zu geben; manche Geſänge aus Hillers heiteren Opern gewannen große Verbreitung und wurden „populär“. Wer aber glauben möchte, daß in dieſen Liedern Etwas von dem zu vernehmen war, was man im Volksliede vorausſetzt, der möge ſich einmal die Notenbeilagen in Lindners „Geſchichte des deutſchen Liedes im 18. Jahrhundert“ anſehen, in Reißmanns „Geſchichte des deutſchen Liedes“, das ſeiner Zeit allgemein beliebte Lied aus Hillers Jagd „Als ich auf meiner Bleiche“, dann Zelters Lied auf Goethes Text „Ich denke dein“. Er betrachte dann die erſten Tacte von Schuberts „Das Wandern“, „Ich hört ein Bächlein rauſchen“, „Dankſagung an den Bach“, „Lindenbaum“; lege dann zwiſchen die erſtgenannten und Schuberts Geſänge ein paar alte oder neuere Volkslieder, „Bald gras ich am Neckar“, „Muß i denn zum Städtele naus“*) und entſcheide nach eigenem Ermeſſen, auf welcher Seite der wahre Ton des Volksliedes reiner und unmittelbarer zum Herzen ſpricht, in jenen „volksthümlichen“ Liedern der Componiſten des 18. Jahrhunderts oder im Kunſtliede Schuberts? Und hier ſind wir auf dem Umwege nothwendiger Vorbetrachtungen zu dem Pfade gelangt, der uns zuletzt zu Robert Franz führt, auf die Unterſuchung, wie das Kunſtlied nach dem Volksliede zurückgriff.

Ich habe ſchon oben angedeutet, daß die Dichtkunſt zuerſt den natürlichen Ton anſchlug. Der ungeheure Umſchwung, den

---

vergleiche auch Herders Bemerkungen über die Fabel „Der Eſel und die Nachtigall“ und über das Lied „Es ſah ein Knab' ein Röslein ſtehn“.

*) Man vergleiche das Vorſpiel zur „Dankſagung an den Bach“ mit den erſten Tacten des „Muß i denn“; durchaus nicht dieſelben Töne, aber derſelbe Ton.

Herders Anregung und Goethes Schöpfungen in der lyrischen Dichtung herbeiführten, mußte nothwendiger Weise auch auf die Gesangs-Composition mächtigen Einfluß üben, und andere Tonweisen für das Lied ins Leben rufen. Während das alte Volkslied für die verschiedenartigsten Stimmungen des Gedichtes dieselbe Melodie beibehielt; während die volksthümlichen Melodien der Oden-Componisten gar oft sehr schüchtern und steif klangen, gaben Haydn und besonders der göttliche Mozart dem Liede eine andere Gestaltung mit volksthümlichen, d. i. leicht verständlichen und charakteristischen Melodien, die je nach dem Wechsel des Inhaltes in der Stimmung sich änderten, dem Texte anpaßten. Auch die Clavierbegleitung zeigt schon die ersten Versuche einer Verschärfung des Ausdruckes durch größeren Reichthum und Wechsel der Harmonien.

Daß Mozart bei vollendeter Kunst der Form auch den richtigen volksthümlichen Ton so gut traf, ist vor Allem seinem göttlichen Genie zuzuschreiben; doch ist auch der Umstand nicht zu übersehen, daß er in Salzburg geboren und daselbst als junger Mann eine Zeit lang thätig war, in unmittelbarer Nähe von Oberösterreich, Steiermark und Baiern, also den Gegenden, in welchen von jeher die schönsten Volksweisen, der Jodler und das Zitherspiel heimisch sind. Nach meiner Ueberzeugung ist überhaupt der Einfluß des süddeutschen Volksliedes auf gewisse melodische Wendungen in den Gesängen und manchen Instrumentalwerken der großen Wiener Meister noch niemals in genügender Weise dargelegt und gewürdigt worden. Auch auf Webers Melodienbildung hat der Aufenthalt in Süddeutschland nachhaltige Wirkung geübt. Am stärksten tritt jedoch der Einfluß der niederösterreichischen und steierischen Weisen in manchen Werken Schuberts hervor. Ein ganz merkwürdiges Beispiel bietet das Menuett des A-moll-Quartetts. Diese tief traurigen Moll-Weisen, die sich in den jähsten Uebergängen bewegen,

erinnern an einen „Jodler", den ich in meinen Jünglingsjahren auf Fußwanderungen durch den Wienerwald gegen die Steierischen Alpen häufig oben im Gebirge vom „Gasbua" (Ziegenhirten) gehört hatte*), lange bevor mir die Töne dieses Schubertschen Stückes erklungen waren; besonders der zweite Theil und das Trio (das in A-dur geschrieben) zeigen unverkennbare Aehnlichkeit. Auch das zweite Thema im Finale des himmlischen Quintetts, mehrere Stellen im Scherzo der C-dur-Symphonie, das Trio des Scherzo der ersten A-moll-Sonate und noch viele Stellen der Instrumentalwerke geben Zeugniß, wie Schuberts unversiegbarer Melodienquell so recht aus dem österreichischen Volkston entsprungen ist, wie ein großes Künstlergenie einen unscheinbarsten Stoff zum herrlichsten Kunstgebilde umschafft, wie unter seinen Händen die einfache melodische Wendung irgend eines Volksliedes zum höchsten Kunstliede werden kann; die so unendlich traurig klingenden Töne zu den Worten „Da ist meiner Liebsten Haus" in „Wasserfluth" (Winterreise) lassen, in dur umgewandelt, sofort eine allgemein bekannte Jodlerweise erkennen.

Schubert hat durch seine Liederschöpfungen einen größeren Umschwung in dieser Form der Tonkunst hervorgebracht, als vor ihm irgend ein großer Componist in einer anderen. Es gab vor Bach und Händel Meister, die herrliche Werke religiöser Musik schufen, Werke, die wir Alle noch heute mit Entzücken und Andacht vernehmen. S. Bachs Orchestersuiten, seine Pastorale aus dem Weihnachtsoratorium kann man nach einer Beethovenschen, Haydnschen oder Mozartschen Symphonie, mit vollem künstlerischem Hochgenusse hören; die meisten seiner Clavierwerke stehen in ihrer Art einzig da, und ihre Technik weist bereits

---

*) Selbstverständlich in dur.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

auf die größeren Schwierigkeiten viel späterer Zeiten hin*). Aber ein Vergleich der Melodieen, der Harmonieenführung und der Clavierbegleitung in den zwei ersten veröffentlichten Werken Schuberts, „Erlkönig“ und „Gretchen am Spinnrade“, mit denen der leidenschaftlichsten Lieder Mozarts und Beethovens zeigt einen so großartigen Abstand, wie etwa der Trauermarsch aus der „Eroica“ von allen vorher componirten Symphonien-Adagios. Man kann freilich von jenen Liedern sagen, daß sie eigentliche Lieder gar nicht sind, sondern mehr dramatische Gesangsscenen mit Clavierbegleitung. Das ändert jedoch nichts an der Thatsache, daß die Behandlung des Textes, der Begleitung, der Harmonie eine ganz neue ist, daß eine Chromatik und Enharmonik, wie bei den Worten: „Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an, Erlkönig hat“ u. s. w., daß eine Accordenfolge wie bei: „Ach, sein Kuß;“ daß Accente wie bei: „Ach dürft' ich fassen und halten ihn“, vordem nicht vernommen worden waren.

Die Blüthezeit Schuberts fiel in die Periode, da italienische Sänger und Rossinis Opern die Wiener in einen sinnlichen Taumel versetzten, als Webers Freischütz erst bei des Componisten Anwesenheit zur richtigen Aufführung**) und Würdigung gelangen konnte, als seine „Euryanthe“ nur in der höheren Kritik Anerkennung fand, vom Publikum sehr kühl behandelt wurde und Beethoven seine letzten Werke für die Nachwelt schuf. Nach seinem Tode verfiel das Lied nach und

---

*) Das Rondo und das Capriccio aus der C-moll-Partitur zeigen ganz moderne Technik des 19. Jahrhunderts.

**) Der Kaiser Franz hatte sich das Schießen auf der Bühne verbeten, die Jäger erschienen mit Armbrüsten, und Kaspar goß in der Wolfsschlucht — verzauberte Bolzen. Samiel und der Eremit wurden von der Censur gestrichen; jener durfte nur als „Stimme eines bösen Geistes“, dieser als weltlicher „Einsiedler“ erscheinen.

nach in jene eigenthümliche „gemüthlich“ genannte Manier, welche gewisse volksthümliche, melodische Wendungen in breiter Dehnung recht sangbar über leichteste, trivialste Harmonisation setzte, und sie mit ein paar effectvollen Endphrasen konzertmäßig aufputzte. Diese Manier traf mit einer Geschmacksrichtung der eleganten Welt zusammen. In den höchsten Kreisen war die Mode beliebt, österreichische und steierische Volkslieder, „Gstanzeln“, zu protegiren, und sofort verbreitete sich diese Vorliebe in allen Kreisen. Hofdamen spielten Zither, sogar Duette. Baron Klesheim dichtete sentimentale Verse in österreichischer Mundart, Herr Baumann ward patriotischer Hofpoet durch sein „Versprechen hinter'm Herd“, das sich bis heute als ein Lieblingsstück der eleganten Welt erhalten hat. Bis in die fünfziger Jahre herrschte diese Richtung in Wien vor, auch in manchen vornehmen Kreisen Deutschlands war sie zu finden*). Aber in den musikalischen Kreisen Deutschlands war inzwischen ein neuer Sangesfrühling aufgeblüht, in den Liedern Mendelssohns und Schumanns, zu denen Robert Franz**), als jüngster, ganz eigenartiger trat. Mendelssohn war der geistigste, höchst begabte, edelste Vertreter der norddeutschen volksthümlichen Richtung, die Reichardt, Zelter und Berger eingeschlagen hatten. Während jedoch diese Letztgenannten bei allem redlichen und höchst anerkennenswerthen Bemühen, mehr Natürlichkeit in das Lied zu bringen, sich nicht von der Steifheit des Zeitalters befreien konnten, die noch vielen Formen der Kunst wie des Lebens anhing, konnte Mendelssohn

---

*) Als ich im Jahre 1852 das erste Mal nach Deutschland kam, spielte mir eine hochgeborene Dame aus Mecklenburg Zither vor; im Jahre 1853 gab der Hofzitherspieler des Herzogs Max in Baiern ein Konzert in Baden-Baden und spielte Variationen über Lucia di Lammermoor.

**) Von Brahms, der erst im Jahre 1854 seine herrliche Laufbahn begann, wird später die Rede sein.

mit freiem Geiste als der Sohn einer Zeit, welche allen Formzwang beseitigt hatte, mit freier Wahl, mit gebildetem Geiste und feinster Empfindung in seinen Liedern das Volksthümliche mit der klassischen Form vereinigen. Seine Melodik war anmuthig, heiter, sangbar, und doch immer musikalisch vornehm; in der Begleitung bewährte er den unübertroffenen Meister der Form, der alles Gewöhnliche, Herkömmliche vermeidend, dennoch dem Harmonischen eine bescheidenere Rolle anweist, als dem Gesange. Seine Erfindung stand in den Liedern nicht überall auf gleicher Höhe*); aber seine Volkslieder „Von allen schönen Kindern"; „Es ist bestimmt in Gottes Rath", einige Chorlieder, sind ein unvergängliches Nationaleigenthum geworden; was sie vor Allen auszeichnet, ist die schöne Einheitlichkeit der Stimmung, ohne die mindeste Eintönigkeit.

Schumann ist auf dem von Schubert zuerst eingeschlagenen Wege weiter fortgeschritten, hat die Charakteristik, die musikalische Betonung jedes Stimmungswechsels im Texte noch verschärft und der Clavierbegleitung eine fast neue Rolle zugewiesen. Bei Schubert ertönen die Vorspiele mit den seltensten Ausnahmen (wie beim „Erlkönig") nur als Vorbereitungen der Gesangsmelodien, an welche sie sich anschmiegen; sobald diese beginnt, tritt die Begleitung zurück, und nur in den wunderbaren harmonischen Wendungen zeigt sie ihre Selbständigkeit.**) In Schumanns Liedern bildet die Begleitung sehr oft ein Musik-

---

*) Mendelssohn steht am höchsten, wo seine Phantasie sich im Schaffen großer Chöre und Orchesterwirkungen entfalten konnte: Im „Elias", in der „Walpurgisnacht", in „Als Israel aus Egypten zog". Da kann man sagen: „Das ist Er, das ist sein Eigen."

**) In diesen steht Schubert einzig da. Die Wirkungen, die die einfache Verwandelung eines Dur- in den Mollaccord und umgekehrt erzeugt, gehören ihm allein. Der Leser betrachte einmal die Stelle in: „Danksagung an den Bach": „Hat sie Dich geschickt" oder im „Neugierigen": „Du Bächlein meiner Liebe" oder in „Ihr Bildniß": „Und

stück für sich, das fast über der Melodie steht, und nur bei geschicktester Ausführung des Begleitenden nicht den Gesang deckt; und zwar ist das nicht etwa der Fall bei Liedern, in welchen ein tief leidenschaftlich heftiges Gefühl durch den Gesang allein nicht zum vollen Ausdruck gelangen könnte, und in der instrumentalen Bewegung die symbolische Wirkung anstrebt und erreicht, sondern auch in solchen, deren Worte heitere Lust und freudige Gemüthsstimmung ausdrücken, wie z. B. im „Frühlingslied" und im „Nußbaum". Diese Lieder erscheinen mir um so merkwürdiger, weil der Text nur Melodie herauszufordern scheint, und Schumann gerade in der Begleitung herrliche Tongebilde geschaffen hat, die rechtes Zeugniß geben für den Genius, der dort eine sprudelnde Quelle hervorzaubert, wo sich Anderen nur das trockene Gestein zeigt. Auch hat Schumann der unvorbereiteten unvermittelten Dissonanz ein weit größeres Feld geöffnet, als Schubert, der nur in den Momenten höchster Erregung (Doppelgänger „Was äffst Du nach") Ausdruck in der Enharmonik und Chromatik gegeben hat. In seinen Liedern spricht sich die norddeutsche Romantik musikalisch aus, und sie werden immer zu den edelsten Schätzen der Nation gehören.

Als eine ganz eigenartige, merkwürdige, künstlerische Individualität, als ein Wanderer auf eigener Bahn, als ein Tondichter, der nur Lieder setzte, aber gerade durch die Einseitigkeit der von ihm gepflegten Gattung und Form ganz Hochbedeutendes und ganz Eigenthümliches schuf, wirkt Robert Franz seit den vierziger Jahren.

Wenn man seinen Lebensgang prüft, wie er in verschiedenen Schriften (Ambros, Liszt, Osterwald, Sarau, Musikalisches Lexikon) beschrieben ist, so möchte man fast behaupten,

---

das geliebte Antlitz", und er wird sofort wissen, was ich meine, und gar viele solche merkwürdige, unvergleichliche Wirkungen bei Schubert finden.

das Geschick habe ihn durch alle Einzelheiten seiner Erziehung und Erlebnisse vorausbestimmt, nur ein großer Liedercomponist zu werden. Robert Franz ist 1815 in Halle geboren. Ueber die gesellschaftliche Stellung seiner Eltern gibt keine der genannten biographischen Studien Aufschluß; im Mendel-Reißmannschen Lexikon steht eine Andeutung, die Eltern stammten von den „Halloren", Salzsiedern. Jedenfalls lebten sie, wenn auch in einfachen, doch in geregelten Verhältnissen, da sie dem Sohn eine gute Schulbildung geben, ihn auch mehrere Jahre in seinen Musikstudien unterstützen konnten.

Der Vater war ein frommer Mann aus der Pietisten-Schule des verflossenen Jahrhunderts, die in Halle ihren Mittelpunkt hatte. Er sang seinen Kindern gern Choräle vor, die er mit sicherem Tonansatze und richtiger Empfindung ausführte. Des kleinen Roberts erste musikalische Eindrücke waren einerseits das Kirchenlied, das ihn später zu Bach und Händel führte, andererseits der Gesang ohne alle Begleitung. Als er die Schule besuchte, offenbarte sich seine Begabung für Musik und für das Lied zuerst darin, daß er Choräle, welche die Knaben einstimmig zu singen hatten, immer als zweite Stimme in der Terz anzustimmen versuchte, was ihm vom Singmeister handgreiflich übel vermerkt wurde. In seinem vierzehnten Jahre fühlte Robert, wie die Neigung zur Musik immer stärker, alle anderen Bestrebungen überragend anwuchs, und bat die Eltern, daß sie ihn Musiker werden ließen. Sein Wunsch begegnete dem heftigsten Widerwillen des Vaters, der die Musik als „brotlose Kunst" betrachtete, den Sohn vielleicht des Leichtsinns und der Unlust zur Arbeit beschuldigte, weil dieser hie und da über der Beschäftigung mit der Musik den Schularbeiten nicht volle Aufmerksamkeit zuwendete, nicht die gehofften Fortschritte zeigte. Es war eine wahrhaft glückliche Fügung für den Kunstjünger, daß der würdige Cantor und Gesanglehrer der lateinischen

Schule, Abela, Gefallen an ihm fand, und ihm die Clavierbegleitung bei den Chorübungen der Schüler übertrug. Das stärkte seinen Muth und wird wohl auch die Eltern für die Bitte des Sohnes milder gestimmt und bewogen haben, ihm regelmäßigen Musikunterricht geben zu lassen. Der war aber damals in Halle gar wenig geeignet, ein derartiges Talent vollständig auszubilden; und so wurde Robert in seinem zwanzigsten Jahre nach Dessau zu Friedrich Schneider gesendet, dem herzoglichen Hofkapellmeister, der als Componist vieler Oratorien, (unter welchen „Das Weltgericht" sich noch erhalten hat,) dann einer Masse von Symphonien, Ouverturen, endlich als ausgezeichnetster Lehrer im vollen Ruhme stand. Man denke sich nun einen zwanzigjährigen Musiker, der eigentlich nur Begeisterung hegte und noch nichts geleistet hatte, dabei auch scheu, schweigsam in sich gekehrt, selbstgenügend erscheinen mochte, gegenüber einem vierzigjährigen berühmten Meister, der an Huldigungen selbst solcher Schüler gewohnt war, die mit zwanzig Jahren schon jenes ganze Rüstzeug der Theorie besaßen, das der neu angekommene Hallenser erst erwerben mußte. Daß die Beiden kein besonderes Gefallen an einander fanden, läßt sich mit Fug und Recht behaupten; der Lehrer, der strenge Theoretiker mußte gerade an den Regeln der Harmonie und des reinen Satzes festhalten, denen der junge Romantiker am fernsten stand, und dieser mochte durch seine Harmonien und sonstigen Versuche der strengen Schule manche Schauder bereitet haben.

Nach zwei Jahren ging Robert Franz nach Halle zurück, um manche nothwendige Kenntniß bereichert, aber ohne jegliche Fähigkeit, das Gelernte praktisch zu verwerthen; seine künstlerischen Ideen gingen nach anderer Richtung! Eine trübe Zeit begann! Von jeher hatten die Eltern und die meisten Lehrer Zweifel an seinem Talente gehegt, diese schienen jetzt vollkommen

gerechtfertigt, da der Zweiundzwanzigjährige noch gar nichts geschaffen hatte, und anstatt sich nach Erwerb umzusehen, immer mehr nach Innen abgeschlossen lebte. Vorwürfe und Hohn fehlten nicht und verbitterten die Gemüthsstimmung, die durch das Gefühl der bisherigen Unzulänglichkeit des Schaffens trübe genug sein mußte. Den einzigen Trost fand der junge Künstler im Umgange mit einigen Gelehrten und Kunstfreunden, die altitalienische und altdeutsche Tonkunst pflegten, Bach und Händel studirten. Er vertiefte sich in die Werke der Großmeister, an ihnen bildete und erweiterte er seine Kenntnisse des Contrapunktes. Aber zum entschiedenen Selbstschaffen gelangte er noch immer nicht, lebte und träumte im elterlichen Hause, bis die gewaltige geistige Bewegung der vierziger Jahre auf allen Gebieten, und gleichzeitig eine tiefe Leidenschaft alle seine Gefühle stürmisch erfaßte und in die Richtung tonkünstlerischen Ergusses drängte.

Der Hegelschen Philosophie, die in Berlin zu einer Art von staatlicher christlich-politischer Glaubenslehre ausgebildet worden war, hatte Ruge die Keime einer neuen selbständigen Richtung entnommen, verpflanzte sie nach Halle und zog sie groß im Vereine mit Echtermeyer. Die studirende Jugend entflammte sich für diese neuen Ideen, und eine so tiefe träumerische Natur wie die Franz' mußte sich (auch ohne eine unmittelbare Veranlassung durch Universitätsbesuch) aufs Stärkste angezogen fühlen, da Ruge auch das ästhetische Gebiet in das Bereich seiner Vorlesungen zog. Zu gleicher Zeit begann in Leipzig die neue glänzende Aera der Tonkunst durch den herrlichen Mendelssohn, durch des edelen poetischen Schumanns Schaffen als Componist und musikalischer Schriftsteller — denn auch als solcher hat er schöpferisch gewirkt, und einen unermeßlichen, noch gar nicht genug gewürdigten Einfluß geübt! Schuberts Compositionen wurden durch ihn zuerst der gesammten musikalischen

Welt Norddeutschlands näher gebracht, und es ist keine gewagte Behauptung, daß auch Robert Franz zuerst durch die Aufsätze von Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ angeregt wurde, jene genau zu studiren. Ein neues Land öffnete sich vor seinem innern Auge, ein Land, in welches er reisen, nach neuen Endeckungen suchen mußte. Und eine tiefe, heftige, unglückliche Liebe gab ihm den Wegweiser zu neuen, unbekannten Pfaden des Liedes.*)

Im Jahre 1843 erschien in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ eine von Schumann verfaßte Besprechung mehrerer Lieder von verschiedenen Componisten. In dieser gab er seinen Ansichten über Liedercomposition, über rein Formelles und Ideelles, über vulgäre Richtung (Kücken) und höheren Standpunkt entschiedenen Ausdruck. So kommt er denn zuletzt auf Robert Franz und dessen erstes Werk: 12 Gesänge und sagt: „sie gehören durchaus der edlen neuen Gattung an“, der kunstvolleren und tiefsinnigeren Art des Liedes, „von der die früheren nichts wissen konnten“; und er charakterisirt Robert Franz mit den Worten „er will das Gedicht in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben“. Er tadelt manches, aber er sagt auch: „wollte man einzelne feine Züge anführen, man würde nicht fertig“, und ermuntert zuletzt den jungen Künstler zum Ergreifen neuer

---

*) Ich möchte nicht, daß die obigen Zeilen dahin verstanden würden, als hätte Robert Franz seine ersten Lieder in der Zeit der unglücklichen Liebe componirt. Meiner Ueberzeugung nach wird kein leidenschaftliches bedeutendes Tonwerk oder Gedicht im Moment der Leidenschaft selbst geschaffen, ist vielmehr erst nach der Läuterung der Gefühle entstanden, nach Ueberwindung des Schmerzes, nach Idealisirung des ganzen psychischen Verlaufes. Ein lustiges Lied oder Gedicht mag in einem Momente des Glückes entstehen, heftige Leidenschaft muß austoben, bevor sie zur künstlerischen Gestaltung gelangt. Die schmerzvollsten Lieder enthält Franz' op. 7, als er schon lange glücklicher Bräutigam von Marie Hinrichs war!

Kunstformen, daß er „sein reiches Innere anders auszusprechen versuche als durch die Stimme“. Die Beurtheilung erregte in der ganzen musikalischen Welt Norddeutschlands die gespannteste Aufmerksamkeit. Man wußte, daß Schumanns Herz jedem künstlerischen Streben warm entgegen schlug, daß er aber mit entschiedenem Lobe nicht verschwenderisch zu Werke ging. Robert Franz' Name war mit einem Schlage ein vielgenannter und hochgeachteter. Rasch folgten nunmehr neue Liederhefte aus seiner Feder; und die Besten und Höchststehenden beeilten sich, volle Anerkennung kundzugeben. Unter diesen ist besonders eine hervorzuheben, weil sie zeigt, wie Robert Franz' Lieder-Schöpfungen in den verschiedenartigsten großen Künstlern gleichmäßig tiefen Eindruck erzeugten. Des edlen Felix Mendelssohn Melodik und Harmonik war eine ganz andere, als die aus Franz' Liedern erklingende, von Schumann so freudig begrüßte. Aber als ihm der junge Componist sein drittes Werk widmete, und mit diesem zugleich das zweite, Schumann geweihte, sandte, da schrieb er ihm einen warmen herzlichen Dankbrief, der nur aus voller künstlerischer Zustimmung hervorgegangen sein konnte.*)

---

*) Hochgeehrter Herr! Sie haben mir durch ihre zwiefache Sendung eine sehr große Freude gemacht, aber am meisten in jeder Beziehung durch die Gesänge, auf die Sie meinen Namen so freundlich waren zu setzen. Wenn mir auch die Schumannschen sehr gefallen haben, so sind mir diese letzten Gesänge doch bei weitem die liebsten, und gehören sogar nach meinem Gefühle größtentheils zum Besten, was ich von Ihnen kenne. Und daß dies für mich was sagen will, wissen Sie wohl! Das erste und zweite (vor allem die erste Seite dieses zweiten, und wieder vor Allem der Anfang) dann das dritte und fünfte sind meine Lieblinge, obwohl ich sie alle lieb habe. Mögen Sie sehr, sehr viele Werke, ebenso schön gefühlt, ebenso fein ausgeführt, ebenso eigenthümlich und so reich an Wohlklang, diesen folgen lassen; Sie werden allen wahren Kunstfreunden den größten Genuß bereiten, der „Markt“ wird sich von denen endlich auch in's Schlepptau nehmen lassen müssen,

Und Gade, Henselt und andere berühmte Musiker äußerten sich in gleicher Weise wie die beiden Erstgenannten.

Seit jenen Jahren hat Robert Franz die Musikwelt mit vielen neuen Liedergaben beschenkt, sein Ruhm ist überall hingedrungen. Auch seine Vaterstadt, die am meisten und am längsten an seinem Genius gezweifelt hat, zollte ihm nach und nach die verdiente Anerkennung. Er ward zuerst als Organist an der Ulrichskirche angestellt, dann als Dirigent der Singakademie und der Gesellschaftskonzerte, welche unter seiner Leitung die hohen Werke Bachs und Händels der Kenntniß des größeren Publikums der Stadt vermittelten. Endlich ehrte ihn die Universität, an welcher er als Musikdirector wirkte, durch Verleihung der philosophischen Doktorwürde. Seit 1848 glücklich verheirathet, lebte er in bescheidenen, aber angenehmen Verhältnissen. Doch seine Gesundheit ward durch die überanstrengende Thätigkeit immer mehr erschüttert; ein Gehörleiden, das sich schon im Anfange der vierziger Jahre gezeigt hatte, verschlimmerte sich derart, daß es ihn zuletzt an jeder gesellschaftlichen Beschäftigung mit Musik vollständig behinderte, und ihn zwang alle die Aemter niederzulegen, deren Ehrensold sein Haupteinkommen bildete. Die Theilnahme von Freunden und Verehrern, die allenthalben in ehrenhaftester Weise durch Konzerte mit Vorführungen seiner Werke für ihn eintraten, bewahrte sein Alter vor drückendster Sorge und verlieh seiner Muse frische Kraft. Nachdem er einige Jahre geschwiegen, trat er 1879 mit sechs neuen Liedern hervor, denen er fünf andere Hefte folgen ließ. Das Jahr

---

wie er das schon so oft, eigentlich immer gethan hat und thun wird. Keiner von Allen wird aber über dies Werk, wie über jedes Ihrer künftigen mehr Freude haben und Ihnen dankbarer sei, als Ihr

Hochachtungsvoll ergebener

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Berlin d. 10. März 1844.

1885, in welchem er seinen 70. Geburtstag feierte, brachte ihm Ehrenbezeugungen aus allen Theilen Deutschlands, sinnige Gaben und Adressen, unter welchen die des Wiener akademischen Gesangvereins sich durch Schwung und Innigkeit ganz besonders auszeichnet.

Robert Franz' künstlerisches Schaffen hat sich auf Liedercompositionen und auf Bearbeitungen vieler Bachscher und einiger Händelscher Vocalcompositionen*) beschränkt. Von diesen letzteren können wir hier nur sagen, daß wir sie für geistvoll und von gründlichstem Studium und Verständisse zeugend halten. Eine ausführlichere Darlegung müßte die Frage der Methode solcher Bearbeitungen erörtern; die von Franz hat vielerlei Wider- und Einspruch erfahren, der nicht übersehen werden dürfte; wir wollen aber an dieser Stelle allen Schrifthader vermeiden**) und daher nur von den Liedern sprechen.

Ein jedes Kunstwerk ist das Erzeugniß verschiedenartiger Kräfte (Faktoren). In erster Reihe wirkt die angeborene Anlage, dann der Entwickelungsgang der Lehre, dann — und sehr mächtig — die anderweitige geistige Befähigung des Künstlers, die seiner Lebensanschauung und die Art bestimmt, in welcher die äußeren Eindrücke in seinem Innern sich klären und zur Kunstäußerung sich umwandeln, die sogar auf den Gang seiner

---

*) Diese Bearbeitungen bestehen theils in Ergänzungen der Orchesterbegleitung und der Instrumentation, theils in Clavierauszügen.

**) Robert Franz hat sich selbst gegen gewisse Angriffe in geistvoller und siegreicher Weise vertheidigt in der Schrift: „Offener Brief an Dr. E. Hanslick über Bearbeitungen älterer Werke." Auch der verdienstvolle Dirigent der Breslauer Singakadenie, Herr Prof. Julius Schäffer, hat in zwei Broschüren manche Schwäche der Gegner Franz' durch thatsächliche Beweise dargethan.

Studien großen Einfluß übt, und sie nach jener Richtung leitet, wo sie mit den angeborenen Gaben zusammentreffen.*)

In letzter Reihe wirken dann die Zeitideen bei dem Schaffen jedes Kunstwerkes mit; kein Künstler kann sich ihnen entziehen, der größere trägt sie in höhere Regionen und verklärt sie, der kleine steigt mit ihnen hinab und erniedrigt sie bis zur Unkenntlichkeit. Aber der Maler kann nicht malen, der Bildhauer nicht bilden, ohne die Modelle des Landes in dem er lebt und die er veredelt darstellt; der Dichter kann nicht dichten und nicht Menschen schildern, ohne die Gedanken der

---

*) Daß die angeborenen Anlagen die Richtung des Kunsterzeugnisses unbedingt bestimmen und nicht das durch Studium und Nachdenken bedingte Wollen des Künstlers, bezeugen manche Werke unserer großen Dichter. Schiller hatte nie ein Kriegslager gesehen, Goethe zog mit dem Herzoge 1792 gegen Frankreich; jener hat „Wallensteins Lager“ gedichtet, das in jedem gebildeten Soldaten wahre Begeisterung erregt, dieser schrieb die prosaisch ruhige „Campagne und Belagerung von Mainz“. Schiller war nie in der Schweiz gewesen, und giebt im „Tell“ Beschreibungen, die noch heute den Schweizer Wanderer entzücken. Goethe ist 1779 im November über das Eismeer bei Chamounix und über die Gemmi von Leuk gegangen, 1797 im October über den Gotthard; alle diese Wanderungen waren damals (und sind zu solcher Jahreszeit noch heute) mit großen Gefahren verbunden. Von diesen sagt der Dichterfürst kein Wort: seine Beschreibungen der Gegenden sind rein thatsächlicher Art. In Altorf bemerkt er „eine hübsche Art, das kurze Grummet in Netzen einzufassen,“ „artige Thürschlösser“ im Wirthshause, „rastende Kühe auf der Weide; sechszehn Stück kosten einen Louisdor per Tag,“ „ein Pilger- und Mineralogenstieg in das Maderanerthal“. Er schreibt an Schiller, wie interessant es war, „sich durch unmittelbares Anschauen mit den naturhistorischen, geographischen, ökonomischen und politischen Verhältnissen (des Landes) zu vergegenwärtigen.“ Aber daneben dichtet er „Der Junggesell und der Mühlbach“ und die unbeschreiblich herrliche Elegie „Euphrosyne“. Ein göttliches Genie findet überall sich selbst wieder, das Talent schmiegt sich der Außenwelt an, das Genie muß und schafft, das Talent will, versucht.

Mitlebenden, die geistige Stimmung der Zeit mitzudenken; der Architekt kann nicht Tempel und Paläste bauen, wenn nicht der Kunstsinn der tonangebenden Gesellschaft ihn belebt, und der Musiker muß in den Ideen seiner Zeit, in den Gedichten seiner Zeitgenossen die Anregung der Stimmungen, der Bewegungen suchen, denen er dann tönenden Ausdruck verleiht, je nach seiner musikalischen Begabung und Formkraft. In der Wechselwirkung zwischen dem großen Künstler und seiner Zeit ist selbstverständlich die größere auf der Seite des schaffenden Künstlers; aber ohne die Zeitideen ist sein Werk nicht denkbar.

Wenden wir nun diese allgemeinen Betrachtungen im Besonderen auf Robert Franz' Wesenheit und seine „Gesänge" an, so finden wir: Seine musikalische Begabung ist eine ganz entschieden ausgeprägte lyrische, d. h. eine solche, die sich in bestimmten begrenzten Formen der Empfindungsbewegungen kund gibt, nicht in den ausgedehnteren, welche eine vielfältige Entwickelung der Themen, einen Aufbau, eine Zusammensetzung verschiedener Elemente verlangen. Sie hat daher auch gleich von Anfang die Richtung genommen, in welcher sein Geist nicht das Bedürfniß der Anregung zu strengeren epischen und dramatischen Formen fühlte; und so mochte ihm der Aufenthalt in Dessau bei Schneider sehr wenig gefallen haben, da ihm erst noch manches von der musikalischen Grammatik und Syntax anbefohlen ward, bevor er zu den höheren Formen gelangte. Mächtig ergriff ihn dann der tiefe, geheimnißvolle, romantische Geist S. Bachs, der den schwierigsten Formen höchste Weihe verleiht; er führte ihn zu den contrapunktischen Studien, die sich in der Klavierbegleitung mancher seiner Gesänge unverkennbar kundgeben; zu gleicher Zeit klangen ihm aus Schuberts Melodien die seinem Gemüth verwandesten volksthümlichen Wendungen entgegen. Seinem beschaulichen, nach innen gerichteten, dem Genußleben fern stehenden, den höchsten Idealen

zugewandten Geist brachte die in Halle am entschiedensten hervortretende neue philosophische Richtung stärkste Anregung, bewog ihn die bisherige scheue Zurückhaltung aufzugeben, an Gleichgesinnte heranzutreten, sich im Schaffen zu versuchen; die Leidenschaft der Liebe wühlte alle seine Gedanken und Empfindungen auf; und als alle die verschiedenartigen Gährungsstoffe sich geklärt hatten, da trat Robert Franz als der Liedersänger hervor, der in der Gattung musikalischer Kleinmalerei die verschiedenartigsten, mannigfaltigsten Gebilde schuf, von denen die meisten dauern werden, so lange das deutsche Lied dauert.

Ich habe schon im Anfang dieser Studie auf die große Schwierigkeit hingewiesen, ohne Notenbeispiele von der Eigenthümlichkeit eines Componisten zu sprechen und dabei Schönrednerei zu vermeiden. Ich muß mich beschränken, das an Robert Franz Gesängen hervorragend Charakteristische in der Weise anzudeuten, daß der musikalische Leser sich angeregt fühle, durch eigenes Nachforschen die Wahrheit der Andeutungen zu bestätigen.

Die Melodien Robert Franz' zeigen meistens größere Bestimmtheit der Auffassung, manchmal eine wahrhaft einschneidende Charakteristik des Textes. Gleich die ersten Töne lassen die volle Stimmung erkennen; man vergleiche einmal die Lieder „Da die Stunde kam", „Ja du bist elend" (op 7) und andererseits „Weil' auf mir dunkles Auge" (op 9) und „Mädchen mit dem rothen Mündchen" (op 5). Alle drei beginnen gleich ohne Vorspiel mit dem Gesange und man kann wohl behaupten: wenn ein echter und musikalischer Dichter diese Melodien hört, ohne die Worte zu kennen, und wenn an ihn die Aufforderung ergeht, solche den Tönen „anzudichten", so werden seine Verse dieselbe Grundbestimmung ausdrücken, die in den betreffenden Gedichten Heines, Lenaus und Osterwalds vorwaltet. Die einfache Aenderung des Moll in Dur am

Schlusse des ersten Liedes ist von schönster Wirkung. Und nicht etwa in den Jugendliedern allein tritt solche vollendete Unmittelbarkeit der Auffassung hervor; in der mittleren Periode sprießen die Blüthen erst recht reich (ich weise auf das wunderschöne „Gekommen ist der Mai", op 34) und die neuesten Lieder, die Robert Franz nach langem Schweigen herausgab, geben Zeugniß von ungeschwächter Phantasie. Das „Ach ich denke" (op 51) steht neben dem schönsten der ersten Hefte und das „Herziges Schätzle" (op 50) klingt wie der Herzenserguß eines ganz jungen genialen Componisten.

In den eben genannten Gesängen tritt die Melodie gleich beim Anfange in den Vordergrund; in anderen dagegen läßt Robert Franz den Gesang mit einer ihm ganz eigenthümlichen Wendung mit einem Male so zu sagen an das Clavier herantreten; die Begleitung beginnt die Melodie, der Gesang setzt sie fort; hier erklingt also kein einleitendes Vorspiel, das zum Gesange führt, sondern ein Ineinander-Tönen der Begleitung und der Stimme. Auf ein besonders schönes Beispiel: „Es hat die Rose sich beklagt" (op. 42) sei hier hingewiesen; aber auch viele andere Lieder bieten dieselbe Robert Franz eigenthümliche Wendung. Das ersterwähnte zeigte auch eine andere besondere Eigenthümlichkeit, die meines Wissens zuerst in Robert Franz' Gesängen so offen hervorgetreten ist: daß es nämlich in einer anderen verwandten Tonart endet, als es begann*) Diese in ihrer Art merkwürdige Wandelung läßt sich immer durch die Veränderung der Stimmung im Texte erklären, ist also im

---

*) Nach ihm hat meines Wissens nur Brahms in seinen wunderschönen „Magellone"-Romanzen diese Schlußwendung angebracht. Hier fällt diese nicht im mindesten auf, da ja diese Romanzen viel ausgedehntere Musikstücke sind als gewöhnliche Lieder. Die geneigten Leser werden aus meiner Studie über Brahms ersehen haben, wie ich

Hinblick auf die poetische Auffassung vollkommen berechtigt. Die Frage ob sie den einheitlichen Eindruck des Ganzen verstärkt oder nicht, bleibt dem Gefühle des Einzelnen überlassen. Daß sie in so vielen Liedern hervortretend, hie und da als Manier erscheinen mag, kann ich nicht unerwähnt lassen; der gerechte Beurtheiler muß aber zugestehen, daß jeder schaffende Künstler die Eigenthümlichkeit seiner Wesenheit, in welcher er Bestes leistet, unwillkürlich am häufigsten walten läßt; es hat große Maler gegeben, die Gestalten malten, um ihre Beleuchtungskunst im Helldunkel oder in Lichtfülle, oder Farbenpracht der Stoffe oder sonstige Vorzüge zu zeigen, die mit den Gestalten selbst nicht in directem Zusammenhange standen, aber dennoch neue Kunstgebilde boten. So auch wirken die obenerwähnten Wendungen in den Franzschen Liedern ganz eigenartig und schön. (Man vergleiche „Unterm weißen Baume“, op. 40, und „Es ziehen die brausenden Wellen“ ebendaselbst, in letzterem ist der Schluß besonders wirksam.)

Eine andere besondere und durchwegs rein künstlerische Eigenthümlichkeit mancher Franz'schen Gesänge ist die polyphone, oft fast contrapunktisch zu nennende Clavierbegleitung, wie in „Der schwere Abend“ (op. 37) und in dem eben genannten „Es ziehn“ und vielen anderen. Allerdings ist diese Clavierbegleitung meist schwierig und verlangt einen tüchtig musikalisch durchgebildeten Pianisten. Aber der geneigte Leser, der meinen Darlegungen bis hierher seine Aufmerksamkeit geschenkt hat, wird begreiflich finden, wenn ich diese contrapunktischen Schwierig-

---

höchste Achtung und Liebe für diesen genialen Meister hege, der ja auch Lieder geschrieben hat, die zu den schönsten deutschen Gesanges-Schätzen gehören. Aber seine großen Chorwerke stehen doch noch höher — und nun gar seine neue, die vierte Symphonie!

keiten eher als einen Vorzug denn als Fehler betrachte. Und gab es nicht eine Zeit, wo die Begleitung in Schumanns „Frühlingslied“ vielen Pianisten Schauder erweckte? Jetzt wird sie von jedem gebildeten Dilettanten fehlerlos ausgeführt. Auch die eigenthümliche zarte Wendung, daß die Stimme manchmal mit einer Art von Trugschluß endet, und die Begleitung die Melodie erst richtig abrundet, muß hier angeführt werden. Und was Schumann von op. 1 gesagt hat: „wollte man einzelne feine Züge anführen, man würde nicht fertig“, das läßt sich auf alle, alle Werke anwenden. Robert Franz ist der eigenthümlichste, in seiner Art originellste Liedersänger.

Man hat ihn öfters mit Chopin verglichen, weil er ebenso ausschließlich beim Liedercomponieren verweilte und keine andere Form versucht hat, wie Chopin im Tondichten für das Clavier verharrte. Die Vergleichung ist nur in dem einen Punkte statthaft, als beide vollkommen in sich abgeschlossene Wesenheiten zeigen, Niemanden nachahmten, und auch nicht nachgeahmt werden können und sollen. Aber eine Wanderung durch Franz' Gesänge ist wie durch einen Buchen- und Eichenforst: manche dunkle Pfade, manches Gestrüppe, aber herrliche erfrischende Luft, Gesang der Vögel, schlanke Rehe, mitunter ein lustiges Häslein, wundervolle Ausblicke in Sehnsucht erweckende Ferne; der Gang durch Chopins Clavierwerke führt in einen Zaubergarten mit seltsamsten Blumenbeeten, mit Blüthen, die man vordem nicht gekannt, mit berauschenden Düften — Alles erscheint so seltsam, eigenthümlich, poetisch; aber die Luft ist heiß und langem Aufenthalte nicht zuträglich. Chopin ist eine ganz merkwürdige Erscheinung, doch wenn man von seinen Mazurken und Polonaisen absieht, so läßt sich eine nationale Angehörigkeit seiner Musik nicht bestimmen; in Robert Franz' Liedern aber ist nicht ein Tact, der nicht deutsch wäre; und als ganz eigenthümlichen aber tief innigen deutschen lyrischen

Tondichter erkannten ihn seine Zeitgenossen und wird ihn die Nachwelt ehren*).

---

*) Vielleicht wird eine kleine historische Erinnerung manchem Leser nicht uninteressant erscheinen. Im Frühjahr 1846 lebte Liszt einige Monate in Wien, immer umgeben von jungen begeisterten Anhängern. Einem von diesen zeigte er eines Tages die ersten Lieder eines ganz unbekannten Componisten. Sie entzückten den Jüngling derart, daß er zur Feder griff und zum ersten Male in seinem Leben eine Kritik schrieb; sie erschien in einer längst verschwundenen Zeitschrift „Die Gegenwart“ redigirt von A. Schumacher. Der Componist war Robert Franz, der Jüngling der Verfasser der obigen Studie.

Franz Liszt.

Macaulay erzählt in einem Essay, Cromwell habe dem Maler der sein Bild anfertigte gesagt: „Laßt keine Narbe oder Runzel aus meinem Gesichte; macht Ihr mich schöner als ich bin, so bekommt Ihr keinen Pfennig.“ Diese Anschauung, meint der große Essayist weiter, sollten auch die bedeutenden Männer festhalten, die zu ihren Lebensbeschreibungen die Angaben selbst bieten. Sie sollten keine Narbe oder Runzel zu verbergen trachten und dem geistigen Maler, dem Biographen, die Verpflichtung auferlegen, daß er keine schmeichelnde Färbung anwende, nichts zu beschönigen suche. Macaulays Spruch ist ein weiser! Wer nicht bedeutend genug ist, daß er auch große Fehler haben darf, der soll dem Biographen nicht zum Portrait sitzen.

Franz Liszt hat Macaulays weise Lehre nicht gekannt — ob er ihr folgte, wenn sie ihm bekannt wurde?

Er war bei allen großen Schwächen ein durchaus guter Mensch, voll edler Regungen und Wohlwollen; trotz aller Kreuz- und Querzüge und mißlungener Versuche ein sehr großer Künstler, eine Natur von einem Reichthum, die zu den seltensten Erscheinungen zählt; als Mann von Geist, Bildung und gesellschaft-

lich bezaubernden Gaben der erste unter allen zeitgenössischen Künstlern, dem Keiner annähernd gleich kam in der Macht die Gemüther zu gewinnen, und noch lange Keiner gleichen wird. Wie soll man nun das Räthsel erklären, daß eine Biographie Liszts, die den Namen als solche verdiente, d. h. eine wahrhafte Darlegung seiner Erlebnisse, seiner künstlerischen Entwicklung und seines Wirkens nirgends zu finden ist? Die verdienstlichen biographischen Zeichnungen in den Handwörterbüchern für Musik müssen sich in den engen Grenzen des Raumes und der Bestimmung halten; und die seinem Lebensgange ausschließlich gewidmeten Bücher sind entweder Weihrauchkessel, oder übelriechende Pamphlete, oder anecdotische Erinnerungen ohne irgendwelches psychologisches Interesse.

Unter den Weihrauchkesseln hat der von Frl. Ramann geschwenkte die meiste Beachtung auf sich gezogen, da die Verfasserin ausdrücklich betonte, daß alle Angaben in ihrem Buche „Franz Liszt als Künstler und als Mensch“ unmittelbar vom Meister selbst stammten. Diese Biographie, von der bisher nur ein Band zu Lebzeiten Liszts erschienen ist, kann als negatives Muster bezeichnet werden. Wer eine Biographie schreiben und wissen will, was er vermeiden muß, der mag die ebengenannte lesen. Eine ähnliche Verhimmelung, ein ähnliches zur Schau getragenes Bestreben, den Schatten, der durchaus nicht beseitigt werden kann, auf andere Mitlebende zu leiten, dürfte in diesem Literaturzweige seines Gleichens schwerlich finden.

Frl. Ramann beginnt ihre Biographie Liszts mit einer Abhandlung über eine etwaige adelige Abstammung des großen Künstlers, die dahin ausgeht, daß alle Nachforschungen, ob dessen Vater in irgend welcher verwandtschaftlichen Beziehung zu einer im 17. Jahrhundert völlig erloschenen adeligen Familie des Namens gestanden, ganz erfolglos geblieben sind. Diese Nachforschung und deren Zwecke sind jedem Kunstfreunde, wessen Standes

immer, höchst gleichgültig. Hierfür giebt gerade die Glanzzeit Liszts den besten Beweis.

Thalberg war allbekanntlich der Sohn des Fürsten Dietrichstein, in dessen Wiener Palaste er immer lebte; aber die stolzesten Aristokraten zauderten nicht einen Augenblick, dem höheren Genius Liszts zu huldigen gleich den bürgerlichen Musikern, obwohl die genealogische Schnurre noch gar nicht im Werden war. Ich bin leider zu unabhängig, um auch nur liberal zu sein nach dem Parteibegriff, behaupte aber, daß der Stammbaum eines Künstlers nur dann Interesse gewährt wenn er geistig bedeutende Vorfahren aufweist. Es ist notwendig, das hier zu betonen, weil unsere sich freisinnig nennende Zeit gerade im Künstlerleben mehr Gewicht auf Nebensächliches legt, als einst die „vormärzliche“, die „absolutistische“, und weil selbst die Biographin Liszts trotz der „ganz erfolglosen Nachforschungen“ immer von der „adeligen Abstammung“ spricht.

Die Eltern Franz Liszts waren treffliche Menschen, der Vater ein Kleinbeamteter des Fürsten Esterhazy, musikalisch beanlagt und gerne mitwirkend wo er konnte, die Mutter eine brave, innig-einfache Frau. Sie lebten in Raiding, einem ganz kleinen dem obengenannten großen Herrn gehörenden Orte; der Name deutet auf ganz deutschen Charakter der Bevölkerung. Es muß hier auch hervor gehoben werden, daß zu jener Zeit alle Bildung in Ungarn deutsch war. Die Verhandlungen im Reichstage wie auch in den höheren Gerichten wurden in lateinischer Sprache geführt, in der Gesellschaft herrschte die deutsch-östereichische. Erst in den vierziger Jahren trat die große Umwälzung ein, daß die ungarische Sprache zur einzig gesetzlichen im Parlamente und in Aemtern erklärt ward.

Franz Liszt, der, am 22. October 1811 geboren, einst die Welt mit seinem Ruhm erfüllen und der Hauptanreger einer totalen Umgestaltung der gesellschaftlichen Stellung der Künstler

sein sollte, war das einzige Kind seiner Eltern. Schon frühzeitig gaben sich seine ungemeinen geistigen Anlagen kund, sowie auch jener Hang zur Schwärmerei, welcher später den Mann verleitete, bei Lebenskämpfen die Lösung unerrathbarer Räthsel in Proben schärfster Gegensätze zu suchen. Das unbeschreibliche Musiktalent des Knaben konnte nicht verborgen bleiben. Neun Jahre war er alt, als ein blinder Musiker, der bald darauf starb, ein ehemaliges nun aber altes Wunderkind, ihn bat, in seinem Concerte in Oedenburg mitzuwirken. Der kleine Franz spielte ein Concert von Ries mit Orchester und eine „freie Phantasie", wie es damals in Concerten Mode war*), und erregte allgemeines Erstaunen. Der Vater ließ ihn ein eigenes Concert geben, führte ihn zum Fürsten Esterhazy, dann nach Preßburg, wo er in des Fürsten Palast ein Concert veranstaltete. Sechs Magnaten traten zusammen, und bestimmten dem jungen Genie eine jährliche Unterstützung von je 100, also 600**) Gulden, auf sechs Jahre. Der Vater verließ nun die Beamtenstellung und zog mit seiner Frau und dem Sohne nach Wien.

Daß der geniale zehnjährige Knabe die sehr nothwendige und ihm zum höchsten Nutzen gereichende, streng geordnete Lehrweise Czernys nicht gern befolgte; daß er schon damals anfing, die spätere unerreichte Kunst des vom Blatte Lesens schwerster Partituren zu zeigen; daß er ein Liebling der Damenwelt und der Aristokratie war; in seinem ersten Concerte das Staunen der Fachleute und Musikfreunde erregte, in seinem

---

*) Beethoven, der unerreichte Improvisator, nach ihm Hummel und Moscheles, hatten die „freie Phantasie" in Concerten über gegebene oder selbstgewählte Themata in die Mode gebracht. In den dreißiger Jahren verschwand der schöne künstlerische Brauch. Bocklet in Wien, in Deutschland Hiller waren dessen letzte Vertreter.

**) Sage 1200 Mark! Von den sechs Magnaten besaß keiner ein geringeres Einkommen als 60,000, zwei oder drei über 150,000 Mark!

zweiten — wie die Biographie erzählt — von Beethoven geküßt ward; daß er auf der Reise nach Paris überall großes Aufsehen hervorrief und endlich in der französischen Hauptstadt die enthusiastischeste Aufnahme fand, erscheint selbstverständlich. Als interessant ist hervorzuheben, daß er in das Pariser Conservatorium als Zögling nicht aufgenommen wurde, weil der Director Cherubini trotz der Empfehlung des Fürsten Metternich an dem Paragraphen festhielt, welcher jedem Ausländer die Pforten der Kunstschule verschloß, und daß die Mutter von Paris nach Oesterreich zurückkehrte; diese beiden Ereignisse waren von tiefer Bedeutung für die Laufbahn des Knaben. Durch das erste war er gleich an die Oeffentlichkeit, deren Vor- und Nachtheile, gewiesen, während er als Schüler des Conservatoriums einige Zeit lang in Zurückgezogenheit leben mußte. Durch das zweite ward er der liebevollen, vielleicht verzärtelnden Obhut der Mutter entzogen und unter die strengere Aufsicht des Vaters gestellt, der allerdings wohl mehr auf die Entwickelung des geldbringenden Talentes, als auf die geistige Erziehung des Knaben sein Augenmerk richtete. In seinem zwölften Jahre componirte Liszt eine Oper „Don Sancho"; sie ward in der großen Oper aufgeführt, fand Beifall und auch mißliebige Beurtheiler; nach den Mittheilungen der Biographie ist kein Exemplar mehr vorhanden.

Was noch von anderen Compositionen aus der Knabenzeit erzählt wird, können wir übergehen; den Vergleich, welchen die Verfasserin zwischen diesen ersten Compositionen und denen — — Beethovens anstellt („Die Leistungen der Knaben Beethoven und Liszt") kann Niemand ernsthaft nehmen.

Es ist oben angedeutet, daß der Vater Liszts mit ihm allein geblieben war; an Mißverständnissen zwischen seiner auf unmittelbare Ziele gerichteten Natur und der poetisch tief schwärmerischen des Sohnes mag es nicht gefehlt haben, und so ist leicht erklärlich, daß der letztere schon in seinem fünfzehnten Jahre überreizten

Stimmungen und Grübeleien verfiel und den Wunsch hegte, Priester zu werden, dem von der väterlichen Gewalt ein entscheidendes Veto entgegengesetzt ward. In Boulogne, wohin die Beiden auf dringendes Anrathen der Aerzte sich begaben, fand Franz Gesundheit und ruhigere Stimmung wieder; der Vater jedoch ward von einer gastrischen Krankheit ergriffen, die ihn, den Siebenundvierzigjährigen, nach wenigen Tagen dem Leben entriß. Der Sohn, von tiefstem Schmerze gebeugt, fühlte, daß er von nun an auf sich allein angewiesen war; er rief die Mutter aus Wien nach Paris und nahm hier Wohnsitz, um durch Unterricht seinen Unterhalt zu gewinnen. Daß er — wie die Biographie erzählt — in Boulogne seinen kostbaren Erard verkaufte, um Ausgaben, welche der plötzliche Tod des Vaters benöthigte, aus Eigenem zu bestreiten, ohne irgend Jemandes Unterstützung anzugehen, zeugt von dem hochentwickelten Ehrgefühl des Jünglings, sowie auch, daß seine glänzenden Erfolge doch nicht hinreichende Einnahme für Ersparnisse gebracht hatten.

Siebenzehn Jahre war Liszt alt, als er die Laufbahn des Lehrers betrat. Treu und liebevoll stand ihm die Mutter zur Seite und er war ihr ein guter Sohn.

Ein siebenzehnjähriger genialer, leidenschaftlicher Musiker wird nicht lange Klavierlehrer sein, ohne sich zu verlieben; und daß der Gegenstand seiner Leidenschaft nur eine Dame von hohem (oder ganz niederem) Range sein kann, ist psychologisch unfehlbar; das Bürgerliche, Regelmäßige, findet im Seelenleben solcher Naturen keinen Raum. Liszt unterrichtete unter Anderen eine junge Gräfin St. Crig, die Tochter eines Ministers des Königs Karl X., engelschön und gut. Die Musik brachte Sympathie in die jungen Herzen, und die Blüthen der ersten Liebe zur Entfaltung. Der Mutter der jungen Dame blieben deren Empfindungen nicht verborgen, aber sie starb, und der Vater, dem nichts ferner lag als der Gedanke, daß ein siebenzehnjähriger

Künstler seine Tochter heirathen wollte, ließ den Unterricht fortsetzen, bis ihm die Augen aufgingen und er mit großer Schonung dem jungen Lehrer die möglichen unangenehmen Folgen einer weiteren Entwickelung vorstellte und den Unterricht enden ließ.

Da die Biographie selbst die Haltung des Grafen als vollkommen richtig und angemessen anerkennt, so war entschieden geboten, nur wenige Worte über das weitere Schicksal der jungen Gräfin zu sagen, nicht aber noch weitläufig auseinanderzusetzen, wie sie, durch den Vater gezwungen, einem altadeligen Gutsbesitzer (der natürlich weder Herz noch Geist besitzen durfte) die Hand reichte, und wie sie kühl neben ihm durchs Leben wandelte. Solche Darlegungen aus dem Privatleben einer Dame müssen jedes anständige Gemüth verletzen. Von dem Augenblicke an, als die junge Dame nicht mehr in Beziehungen zur geistigen Entwickelung des Künstlers stand, durfte die Biographie sich nicht mehr mit ihr beschäftigen. Leider treten im Verlaufe der Erzählung, besonders wo sie von der Gräfin d'Agoult handelt, noch mehr derartige Rücksichtslosigkeiten zu Tage.

Liszt fühlte sich nach dieser Katastrophe wieder geneigt, Priester zu werden; nur die Thränen der Mutter hielten ihn zurück. Dann beschäftigte er sich viel mit der Salonliteratur und mit den Werken Chateaubriands. Ein Feuergeist wie der seinige konnte an dieser Kost nicht lange Nahrung finden. Die dramatische Muse Victor Hugos, welche damals die sonderbarsten Probleme auf die Bühne brachte, und mit „Marion Delorme" alle bisherigen Begriffe von Inhalt und Form des Dramas über den Haufen warf, übte auch auf den leidenschaftlichen Musiker eine unwiderstehliche Anziehungskraft; er besuchte — so erzählt die Biographie — nunmehr das Theater ebenso häufig wie ehedem die Kirche.

Katholischer Mysticismus und Unbändigkeit der Phantasie! Diese beiden Elemente nebeneinander wirkend, ja fast ineinander gemengt, bilden die Grundlagen der französischen romantischen

Schule der dreißiger Jahre. Losgelassenheit aller Leidenschaften einerseits und andererseits irgend welche sentimentale Zuthat, die als christliche Liebe zur Absolution von allen Vergehen verhilft — manchmal mit reactionären, meistens jedoch mit revolutionären Beimischungen —, sind die Hauptbestandtheile der hervorragendsten Werke jener Epoche. Wie sollte es auch anders sein? Die katholisch bigotte Richtung der Restaurationszeit konnte poetisch als Mysticismus verwerthet werden; Lamartine und Victor Hugo waren auch zuerst ganz royalistisch und katholisch, und Liszt aufrichtig „dévot“. Aber die nüchterne, rein skandirende Klassicität, die steife Zeichnung und anständige Haltung, die hohle, hochtrabende, hier und da mit Empfindsamkeit versetzte Phrase, welche noch aus der napoleonischen Zeit herüber wirkte, und zu welcher nur das politische Spottgedicht und die in ihrer Art klassische, sinnliche, niemals empfindsame Lustigkeit Bérangers einen Gegensatz bildeten, bot den jungen erhitzten Geistern kein Ausdrucksmittel für ihre Gedanken und Empfindungen. Die große Mehrzahl des jüngern Publicums sehnte sich ebenfalls nach anderer Kunst. Die Geschichte der Revolution erzählte ihnen unerhörte politische Thaten; die Geschichte Napoleons unerhörte Waffensiege; nun verlangten sie nach unerhörten Kunstwerken. Und so kam es denn, daß die jungen Poeten, welche eine Zeit lang als Ritter der Legitimität und der Religion auf dem feinen Sande in den engen Schranken herumturniert hatten, zuletzt kein Vergnügen mehr fanden, vor der kleinen Schaar schöngeputzter Herren und alternder Damen zu paradiren, das Flügelpferd ihrer Phantasie mit einem Satze über alle Schranken setzen ließen und spornstreichs nach den ungebahnten Wäldern und Bergen der Romantik rannten, wo eine weniger elegante, aber ungemein zahlreiche und begeisterte Menge sie jubelnd begrüßte. Allen voran als Heerführer und Bannerträger der romantischen Schaar eilte der ehemalige Haupt-

legitimist und Katholik Victor Hugo, den noch Chateaubriand als „enfant sublime“ gepriesen hatte, und der nun in Hernani, Lucrezia Borgia, Marion Delorme ꝛc. einen ganz andern als den sublimen Ton anschlug. Was Frl. Ramann über diese romantische Schule sagt, wollen wir sowohl in Bezug auf Inhalt wie auf Form nicht strenge prüfen. Nur eine Aeußerung über deutsche Romantik konnten wir nicht ganz unbemerkt lassen. Wenn sie meint, daß Schumann „auf halbem Wege stehen geblieben, reactionär geworden“ sei, so ist das zum mindesten — sonderbar.

Kehren wir zu Liszts individuellen Angelegenheiten zurück. Sein Genie entfaltete sich immer größer. In der technischen Behandlung des Instrumentes war ihm Paganini Vorbild; was dieser auf der Geige leistete, wollte er auf dem Piano vollbringen; im Vortrage war er sein eigener Meister. In der Composition verfolgte er die Richtung, die Berlioz mit der Symphonie fantastique eingeschlagen hatte. Im gesellschaftlichen Gebahren, in seinen Beziehungen, zeigte Liszt jene Mischung von Vorliebe für Aristokratismus und Neigung zur Demokratie, welche von jeher das Kennzeichen aller romantisch angelegten Naturen war; das Unbürgerliche der beiden Klassen bietet ihnen besonderen Reiz; in der Aristokratie finden sie die vollendete Feinheit der Form, die immer etwas Imponirendes hat, und eine freiere künstlerische Lebensanschauung, in der Demokratie jenen Kampf gegen alles Hergebrachte, der ebenfalls auf eine künstlerische Individualität besondere Reize ausüben mag. Vergessen wir nicht gleich hier anzuführen, daß Liszt, gleichviel wo er sich bewegte, einer der denkbar liebenswürdigsten Menschen war, und der in Jedem das Gefühl erweckte, daß sein liebenswürdiges Benehmen vom Herzen kam.*) Auch seine äußere Er-

---

*) Auch Mendelssohn, dessen Wesenheit nicht mit Liszt harmonierte,

scheinung war bezaubernd. Eine große magere, schlanke Gestalt, scharfe geistreiche Züge von langen, dunkelblonden, bis auf die Schulter herabfallenden Haaren umrahmt, eine besonders hohe schöngeformte Stirn, kühn gebogene Nase, freundliches und geistreich blitzendes, jedes Ausdrucks fähiges Auge, ein feiner sinnlicher Mund; dazu eine blasse aber durchaus nicht kränkliche Gesichtsfarbe, und ein merkwürdig schwärmerischer Ausdruck; war es verwunderlich, wenn der höchst geniale, höchst liebenswürdige Künstler, und der so aussah*), die Frauenwelt berückte, wenn die Salons von seinen Abenteuern wiederhallten, wenn zuletzt eine der schönsten, geistreichsten, höchststehenden, gefeiertsten Damen der Pariser Gesellschaft, die Gräfin d'Agoult, eine heftige Leidenschaft für ihn faßte, die er erwiederte, und wenn zwischen ihm, dem Dreiundzwanzigjährigen, und ihr, der im dreißigsten Jahre Stehenden, ein dauerndes, merkwürdiges, in seiner Art einziges Verhältniß sich entwickelte?

Das Kapitel der Biographie, in welchem diese Liebesgeschichte weitläufig mit allen Einzelheiten und sehr vielen Betrachtungen über den Charakter der Gräfin erzählt wird, hat mich gleich beim ersten Lesen peinlich berührt; und jeder Versuch, durch aufmerksame, ruhige, gründliche Prüfung eine kühlere Anschauung zu gewinnen, hat nur den ersten Eindruck verstärkt. Aus jeder Zeile — selbst aus solchen, welche quasi eine Entschuldigung für Wesen und Thaten der Heldin enthalten sollen — tritt die unverkennbare Absicht hervor, alle

---

sprach in einem Briefe aus Leipzig an seine Schwester die Ueberzeugung aus, daß Liszt ein wahrhaft guter Mensch sei.

*) In Bechsteins Klaviersalon hängt ein Portrait Liszts aus der Pariser Zeit nach dem Originale von Arry Scheffer. Eine Photographie desselben wäre ein sehr dankenswerthes Unternehmen. Denn dieser Kopf und sein Ausdruck ist der Spiegel der Pariser romantischen Schule in ihrer vornehmsten Erscheinung.

Schuld und deren Folgen auf die Frau zu wälzen, den jungen Künstler als den Verführten, als den Märtyrer darzustellen! Zwar wissen wir aus der Biographie, daß Liszt, als er die Gräfin d'Agoult kennen lernte, durchaus nicht mehr Neuling war in Liebesangelegenheiten; zwar erfahren wir aus derselben Quelle, daß er in einem Anfalle von übermüthiger Ironie der Gräfin, welche ihn leiten, seine Muse sein will, George Sands abscheulichen Roman Leone Leoni „in die Hand drückt" und jene Juliette die sich an einen schönen, nichtswürdigen, diebischen Feigling hängt, ihm überall sklavisch folgt, selbst nachdem er gegen sie ganz entehrend ehrlos gehandelt, als „echtes anbetungswürdiges Weib" preist; nichtsdestoweniger soll der Biographie zufolge das ganze Verhältniß ein Werk der Komödie von Seiten der Heldin gewesen sein; „sie spielte und spielte und erreichte ihr Ziel", das Bündniß war „ein Zufall, ein Spiel, eine Laune, ein Unglück". Denn nur er war aufrichtig und edel und wahrheitsfühlend, sie aber war eitel, herrschsüchtig und „spielte Verstecken mit sich und der Welt". Für uns hat die Angelegenheit eine ganz andere Bedeutung. Zu der Zeit, als die Episode stattfand, waren Beziehungen großer Damen mit Künstlern in der Mode, „très bien porté", wie das im Rothwälsch der vornehmen Welt hieß. Da war die schöne italienische Fürstin B. mit Döhler, und die schöne russische Gräfin S.* mit Poggi, und die schöne „weiße Elephantin" K.* mit Thalberg u s. w. Alle diese Damen verstanden es, den „éclat" zu vermeiden. „So lange die Beziehungen das Auge der Welt nicht verletzten, schien sich diese ebenfalls nicht verletzt gefühlt zu haben; der öffentliche éclat jedoch war etwas anderes", sagt die Biographie in naivster Unmoral. Die Damen richteten ihre sentiments derart ein, daß wenn sie zur Abwechslung von der Kunst wieder zur Aristokratie übergingen, d. h. sich von einem Herzog oder Marquis den Hof machen ließen und den Künstler

an die Luft setzten, dieser trés gracieusement seine Verbeugung machen und elegante Haltung bewahren mußte; wehe ihm, wenn er auf Gefühle gerechnet hatte und leidenschaftlich wurde; der Fluch der lächerlichsten Uneleganz heftete sich an seine Fersen! Die Gräfin d'Agoult war die einzige große Dame jener Periode, welche ihre Beziehungen zu einem Künstler ernsthaft und nicht als eine Liebelei betrachtete. Nicht der Hauch eines Vorwurfes hatte sie vordem getroffen — die Biographie würde gewiß nicht verfehlt haben, davon Kunde zu geben —, nun aber, da sie den verhängnisvollen Schritt gethan, wollte sie ihn auch nicht verhehlen; sie verließ Mann, Kinder, die denkbar glänzendste Stellung in der Gesellschaft, um ihr Loos an das noch unsichere eines dreiundzwanzigjährigen Künstlers zu fesseln, dem sie ihr Herz geschenkt hatte. Verdiente diese Frau, daß derartig über sie geurtheilt werde, wie in der Biographie, da kaum das Grab über sie geschlossen war und der Held der Geschichte noch lebte?

Wir sind sehr neugierig, wie die Verfasserin, wenn sie den II. oder III. Band schreibt, das Verhältniß Liszts zur Fürstin Wittgenstein darstellen wird; diese kann weder als schön noch als durch „süße Melancholie"*) bezaubernd geschildert werden und er war ein gereifter erfahrner Mann. Wir verlassen die Liebes-Angelegenheiten und wenden uns nunmehr ganz zu dem Kunstwirken Liszts.

Er zog mit der Gräfin vorerst nach Genf, ertheilte Unterricht, componirte, wirkte als ausübender Künstler meistens nur für wohlthätige Zwecke und veröffentlichte verschiedenartigste Artikel über Musik und Musiker in der neugegründeten Zeitschrift „Gazette musicale", welche in Paris den Fortschritt, die Ideen der Romantiker vertrat; zur selben Zeit begann auch Schumanns

---

*) So spricht die Biographie einmal von Mdme. d'Agoult.

„Neue Zeitschrift für Musik" ihre Wirksamkeit im deutsch-romantischen Sinne.

Die französischen Aufsätze Liszts sind auch deutsch, von Fräulein Ramann übersetzt, gesammelt erschienen unter dem Titel: „Essays und Reisebriefe eines „Baccalaureus der Musik". Leipzig, Breitkopf & Härtel." Wir heben diejenigen hervor, welche den besten Einblick in den Ideen- und Entwicklungsgang des Künstlers gewähren. In sechs Artikeln: „Zur Stellung der Künstler" verlangt er von der französischen Regierung (1834!) die Einführung des Musikunterrichts in den Volksschulen und einen Lehrstuhl für Musikgeschichte und Musikphilosophie. Zu gleicher Zeit spricht er von einer „zukünftigen humanitären Kirchenmusik", die in „kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche vereinigte, dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, stürmisch und ruhevoll" wäre. Dieses Programm erklärt seine spätere Kirchencomposition besser als alle Darlegungen von unserer Seite. In einem Briefe an George Sand (1837) bezeichnet er ganz entschieden das Programm, d. h. die Ueberschrift, als Nothwendigkeit für die moderne Instumentalmusik, welche „meistens die Subjectivität zum Ausdrucke bringt".

Die Artikel sind im Allgemeinen weniger bekannt, als sie es verdienen. Nur von zweien ist die Kunde über die engeren musikalischen Kreise gedrungen: die Beurtheilung Thalbergs und der Brief über den Stand der Musik in Italien; beide haben ihrer Zeit viel Staub aufgewirbelt; sie enthalten manches unbestreitbar Richtige, die Form konnte allerdings eine mildere sein. Wir können hier nicht ins Einzelne weiter eingehen, wollen aber auf zwei Briefe hinweisen, weil sie Liszts Wesen und das seiner Gegner kennzeichnen. In dem an Massart, Mai 1838, schreibt er nicht blos in begeistertem Tone von Klara Wieck (später Frau Schumann), deren Talent ihn „entzückt" hat; er citirt das ganze Gedicht Grillparzers an sie nach ihrem Vortrage von

Beethovens Fmoll-Sonate; was er im zweiten an Berlioz über Schumann schreibt, zeigt von größter Hochachtung. In solch vornehm künstlerischer Weise hat sich Liszt benommen in der Zeit, als er den Gipfel des Ruhmes mit leichter Mühe erklomm, als ihm von allen Seiten nur Weihrauch entgegenwirbelte, als jedes Wort, das nicht in den allgemeinen Jubelton einstimmte, wie ein Verbrechen gegen die Kunst betrachtet ward, und als es leicht erklärlich erscheinen mochte, wenn er auf Andere mit Geringschätzung herabblickte! Er hat sich immer als ein warmfühlender, gern anerkennender Künstler gezeigt; ihm ward später nicht mit Gleichem vergolten.

Seit Liszts Erscheinen in Wien 1838 und später in Deutschland haben manche große Künstler glänzende Erfolge, ja Enthusiasmus erregt, in den Kreisen der adeligen und elegantesten Gesellschaft beste Aufnahme gefunden, Ehren und Ehrenstellungen erlangt. Aber die äußere Laufbahn aller derer, die nach ihm kamen, ist mit seiner nicht annähernd zu vergleichen; denn er hat den neuen Weg eröffnet, auf welchem dann die Anderen ihren verschiedenartigen Zielen nachgingen. Ueber seine Leistungen werden wir später sprechen; hier möge vor Allem das festgestellt werden, daß von der Art der Erfolge Liszts in jenen Jahren die heutige Generation einen Begriff nicht bilden kann, weil die Merkmale des damaligen öffentlichen und gesellschaftlichen Musiklebens nicht mehr vorhanden sind. Nicht blos die Eisenbahnen, der Telegraph, die freigewordene Presse haben seither eine totale Aenderung in den äußerlichen Verhältnissen auch der Künstler herbeigeführt; auch die Stellung der gesellschaftlichen Gruppen ist eine ganz andere. Als Liszt nach Wien kam, war die Aristokratie noch im Vollbesitze alles Einflusses in politische und gesellschaftliche Dinge; nur der Bürgerliche, der ihr anstand und alle Last der Arbeit auf sich nahm, konnte ein höheres Amt

erreichen; und nur der Künstler, den sie beschützte, gelangte zu Ruf und Ansehen. Liebenswürdig und freundlich, wie die österreichische Aristokratie immer war und ist, wachte sie doch mit Eifer über die Erhaltung ihrer Vorrechte und wußte auch alle Eindringlinge in sehr scharf berechneter Entfernung zu halten; selbst dem Günstling des Fürsten Metternich, dem Grafen — o, gelang es nicht die Kammerherrenwürde zu erlangen, weil er nicht die nöthige Ahnenzahl aufweisen konnte; erst in der nachmärzlichen Zeit war es dem Sohne möglich, das heißersehnte Ziel zu erreichen, nicht ohne daß er und seine Frau in den Hofkreisen manche bittere Pille schlucken mußten. Von den Künsten erfreute sich nur die Musik der besonderen Pflege und Protection des Adels; die Virtuosen, besonders die fremden, fanden Aufnahme in den höheren Kreisen; Dichter und Maler sah man damals dort nie. Daß unter solchen Verhältnissen der Virtuose für die große Ehre der Aufnahme in jeder Weise sich erkenntlich zeigen mußte, erscheint wohl selbstverständlich. Selbst Thalberg, der Fürstensohn, beobachtete immer eine gewisse ehrerbietige Haltnng gegenüber den hochadeligen Familien, wie etwa der Prinz eines kleinen souverainen Hauses vor dem großen Kronenträger, der ihn als Neffen betrachtet. Und nun erst die Geringeren und Einheimischen! Da kam Liszt. Er giebt sein erstes Concert zum Besten der Pester Ueberschwemmten; mit freiem Anstande, höchst anmuthiger, von besten Gesellschaftsgewohnheiten zeugender, aber leichter Verbeugung tritt er vor das Publicum; er beginnt mit dem Concertstück von Weber; man hört ein Klavierspiel, wie man es nie geahnt hat; das Publicum bricht in tosenden Beifall aus; der Enthusiasmus kennt keine Grenzen; Alles das galt dem Künstler. — Aber dem Concerte folgt ein Nachspiel, dessen Kunde sich wie ein Lauffeuer durch die Stadt verbreitet, und den Menschen als eine in der Kunstwelt noch nie gesehene Erscheinung zeigt. Liszt

war mit leichtem Schwunge vom Podium*) hinab in den Saal gesprungen und hat mit hohen Adeligen, die in den ersten Bänken saßen, in französischer Sprache eine Unterhaltung begonnen, als wär er „ein naher Verwandter“: — Das nächste Concert, das ohne Orchester stattfand, bot den noch nie gesehenen Anblick, daß dicht um den Künstler auf dem Podium die Damen des höchsten Adels saßen, mit denen er sich während jeder Pause unterhielt! Und noch waren die Unterhaltungen über alle diese unerhörten Dinge überall im Gange — Politik gab es ja noch gar nicht! — da durchflog eine noch wichtigere Kunde die Stadt: Liszt hatte bei der Fürstin Metternich, der Stolzesten der Stolzen, gespeist, sich mit einer schönen Nachbarin etwas lebhafter unterhalten, als es der Hausherrin gefallen mochte; diese unterbrach ihn plötzlich mit der Frage nach Venedig und ob er gute Geschäfte gemacht habe, und seine Antwort lautete: „Musik habe ich da gemacht, Madame la Princesse, nicht Geschäfte:“ (Alle diese Unterhaltungen wurden in französischer Sprache geführt.) Der Eindruck all dieser Zwischenfälle auf das Publicum kann heute nicht mehr verstanden werden! Die jungen Künstler betrachteten Liszt als einen Gott! Und wie benahm er sich gegen sie, in welchem Gegensatze zu Thalberg! Während dieser nur nach schriftlicher Anmeldung sichtbar war (der Portier des Dietrichstein'schen Palastes besaß eine Liste der Personen, welche auch ohne solche vorherige Anmeldung zugelassen wurden) und seine Gäste immer im wohlgeordneten Salon und vorbereitetem Anzuge empfing**), glich Liszts Wohnstube im Hotel „Stadt Frankfurt“ einem Heerlager aller Stände; da kam ein kaiserlicher Oberhofmeister mit Aufträgen vom Hof, dann ein kleiner

---

*) Wir gebrauchen den damaligen Wiener Ausdruck; in Berlin heißt das Ding, „Estrade,“ zu deutsch Erhöhung.

**) Nur dem Verfasser dieser Zeilen zeigte sich Thalberg manchmal im seidenen Schlafrock.

Klavierspieler, der etwas vortragen wollte; hier saß ein Graf, daneben ein Guitarrespieler, auf der Ecke seines Stuhles, damit er dem Hochgeborenen nicht zu nahe käme; und im Zimmer summte und schwirrte es von großen und kleinen Dichtern, Malern und Musikern. Gegen Alle war Liszt gleich liebenswürdig, aber am liebenswürdigsten, bezaubendsten gegen jeden jungen Künstler, in dem er Talent entdeckt hatte. War es verwunderlich, wenn überall, wo er sich zeigte, ein Schwarm von Verehrern ihm folgte, daß er angebetet, vergöttert ward, daß seine Abreise einem Triumphzuge glich? daß im folgenden Winter sein Erscheinen im Opernhause als Zuhörer im zweiten Range an der Seite Saphirs eine Aufregung im Publicum hervorrief, welche eine Zeit lang selbst die Aufmerksamkeit von der Vorstellung ablenkte? Von all' den erzählten Fällen und Entwickelungen berichtet die Biographie nichts; sie enthält nur Auszüge aus verschiedenartigen Zeitungen, Concertprogramme, und Betrachtungen über Schubert'sche Lieder. Unseres Erachtens wäre eine genaue Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse der Künstler in Wien zur Zeit als Liszt hinkam und des Musiklebens im Allgemeinen eine richtigere Lösung der Aufgabe einer Biographie gewesen, als solche ästhetische Studien, deren mehr poetische als sachliche Auseinandersetzungen wir der Dame zu gute halten und nicht strenge prüfen wollen.

Die letzten Kapitel dieses ersten Bandes (ein zweiter ist noch nicht erschienen) erzählen ziemlich flüchtig Liszt's Trennung von der Gräfin d'Agoult, die ihm drei Kinder geboren hatte; sie war „noch immer dieselbe geblieben, höherer Erkenntniß nicht näher gerückt, das Durcheinander ihrer Seele hatte sich nicht entwirrt;" mit diesen Worten wird die lange moralische Betrachtung über die Katastrophe eingeleitet. Den Schluß des Bandes bildet die Erzählung der glänzenden That Liszts, die jetzt theils vergessen ist, theils absichtlich verschwiegen wird:

seine Erklärung, die zu dem Beethoven-Denkmal in Bonn fehlende Summe, etwa 30,000 Mark, aus eigenen Mitteln durch Concerte zu beschaffen.

Daß die Ramannsche Biographie nur ein sehr einseitiges und nicht starkes Interesse anzuregen vermag, wird dem Leser einleuchten. Wir wollen unsererseits keine Biographie schreiben, können uns also nicht mit weiteren Erlebnissen noch auch mit den Compositionen Liszts beschäftigen. Aber andeuten wollen wir, von welchem Gesichtspunkte eine künftige Biographie auszugehen hat, um allseitiges, tiefgehendes, dauerndes Interesse zu finden. — Liszts Erscheinung war nicht blos die des großartigsten ausübenden Künstlers der je gelebt hat; sie war auch die eines Mitbegründers und des glänzenden Vertreters einer neuen Periode in der culturhistorischen Stellung des Musikers. Vor ihm galt weniger das Talent, als die Persönlichkeit in der Gesellschaft, je nach größerer oder minderer Beliebtheit; er hat den ganzen Stand gehoben, weil er zeigte daß der Musiker berechtigt ist, allen ethischen und sozialen Fragen Aufmerksamkeit zu widmen. Lange bevor Schopenhauer durch seine Ansichten über Musik die Köpfe erhitzte, lange bevor Richard Wagner auf Schopenhauersche Sätze sein System baute, daß die Musik Alles auszudrücken vermöge, hat Liszt in bescheidenerer aber nicht weniger geistreicher Weise den Zusammenhang der Musik mit dem ganzen Culturleben dargestellt. Er war kein Systematiker, wollte auch keiner sein, hat aber anregend und im freundlichen Sinne gewirkt. Nie ließ er sich zu persönlichen Angriffen verleiten; in seinen letzten Lebensjahren mochte der Einfluß Wagners und die herrschende Strömung ihn verleitet haben, in eine neue Ausgabe seiner „Zigeuner" unwürdige Angriffe gegen die Juden einzuschalten*); aber dieser Fall ist

*) Die erste Ausgabe seiner „soirées de Vienne" war „seinem Freunde Simon Levy" gewidmet, die zweite der Fürstin Metternich.

der einzige, in welchem Liszt seine liebenswürdige wohlwollende Natur verleugnete.

Ich habe schon im Anfange dieser Skizze angedeutet, daß Liszt als ausübender Künstler unerreicht geblieben ist: im Einzelnen wurde er von manchem Nachfolger übertroffen, von Bülow in der Einheitlichkeit des Vortrags klassischer Werke, von Tausig in Unfehlbarkeit der Technik, von Rubinstein in der kolossalen Ausdauer*); in der Gesammtwirkung steht er noch heute einzig da.

Seine Technik war eine ganz neue, für sich bestehende, aus den umfassendsten, gründlichsten musikalischen Studien hervorgegangene. Er brachte nicht nur ganz neue Zusammenstellungen von Passagen, sondern auch neue Tonwirkungen hervor. Diese Technik, dann die elektrisch zu nennende Unmittelbarkeit seines Vortrags, von der selbst Mendelssohn, der eine ganz entgegengesetzte Richtung einhielt, in seinen Briefen mit größter Bewunderung spricht; die merkwürdigsten Tonfärbungen, die blitzartig jähen Wechsel verschiedenartigster Betonungen und Stärkegrade; die ungemeine Bestimmtheit des Rhythmus und der Declamation; die Phrasirung, welche den musikalischen Hauptgedanken klar andeutete, selbst wenn alles Nebenwerk manchmal in wirren Durcheinander zerfloß; alles das wirkte gleichzeitig und bildete eine Erscheinung, wie sie nicht dagewesen und nicht wiedergekommen ist. Denn selbst Paganini, mit welchem die eigentliche romantische Musikerperiode beginnt, kann Liszt nicht annähernd gleichgestellt werden. Sein Wirkungskreis war ein beengter, er hat sich als Musiker nie gezeigt, öffentlich niemals ein Quartett, nur seine Compositionen gespielt. Er ist auch ganz vereinzelt, ohne Nachwirkung ge-

*) Liszt beklagte sich in seinen Briefen, daß er 5—6 Stücke in einem Konzert spielen müßte; Rubinstein führte deren 25—30 auf einem Sitze aus.

blieben; alle großen Geiger nach ihm haben eine andere Richtung eingeschlagen, und sein einziger Schüler Sivori ist gewiß am wenigsten ein Vertreter großartiger dämonischer Leidenschaftlichkeit. Aber Liszt hat anregend nach allen Seiten hin gewirkt. Keiner vor ihm war mit solcher umfassenden Kenntniß der gesammten Musikliteratur, mit solchem Erfassen der verschiedensten Gattungen, mit solcher Gabe, eine jede Gattung charakteristisch wiederzugeben ausgestattet. Liszt war der Erste — das sollte die musikalische Welt, das sollten seine Verschwärzer nicht vergessen! — der viele vordem ganz unbekannte klassische Werke in sein Concertprogramm aufnahm (beispielsweise die Emoll-Fuge und die Variationen von Händel, die Katzenfuge von Scarlati); er war der Erste, der Etuden von Moscheles und Keßler öffentlich vortrug; er brachte Schubertsche Lieder auf das Klavier, und manchmal in einer Weise, daß der Sänger Vortrag von ihm lernen konnte.

Aber wie gesagt, die Bedeutung Liszts liegt fast noch mehr nach der culturhistorischen Seite. Er war ganz bestimmt der Erste, der die Schranken, welche den Musiker von der vornehmen Gesellschaft trennten, mit sicherer Hand zerbrach; sie sind allerdings hinterdrein wieder zusammengeleimt worden, und es giebt noch immer (und selbst bedeutende) Musiker, denen als eine Gnade gilt, bis an die Schranken treten und dort ihre tiefen Bücklinge anbringen zu dürfen; aber wem Muth, Kraft und künstlerische Bedeutung innewohnt, vor dem hält der Leim nicht mehr Stand; ein fester Griff, mit richtigem Takte und freiem Anstand, nicht etwa mit demokratisirender Aufdringlichkeit und Prahlerei ausgeführt, und die Schranke sinkt. Und daß sie für immer erschüttert blieb, ist Liszt's Werk! Und nicht etwa für sich und seine Zwecke allein hat er das Werk vollbracht. Wie in Weimar während seiner Thätigkeit als Hofkapellmeister alle jungen Künstler ihn immer zu Rath und That, hülfreich und fördernd bereit fanden,

wie viele der seither berühmtesten ihm ihre ersten Anstellungen und Geleitbriefe auf dem Wege des Ruhmes verdanken, kann hier nur angedeutet, nicht erzählt werden.

Keinem Künstler also sind die Musiker unserer Zeit für ihre Stellung in der Gesellschaft, für ihre Gleichberechtigung für die Freiheit ihres Wirkens in so hohem Grade verpflichtet, als dem ebenso viel verkannten als oft übermaßen gepriesenen Franz Liszt. Daß sein Wirken nicht so heilbringend war, wenn es nicht mit allgemeinen Veränderungen der gesellschaftlichen und künstlerischen Verhältnisse zusammentraf, kann nicht geleugnet werden. In der genauen Prüfung dieser Wechselwirkung, in der Schilderung der künstlerischen Zustände und des wichtigen Eingreifens Liszts liegt eine der wichtigsten Aufgaben für den zukünftigen Biographen von Franz Liszt.

Karl Riedel.

Es ist mir eine besondere Freude, in kurzen Strichen das Leben und Wirken eines Mannes zu beschreiben, der zu den seltensten Erscheinungen in der Kunstwelt zählt, der als Einundzwanzigjähriger mit einem Male aus der Laufbahn des vornehmen Handwerks in die der Tonkunst trat und ein Ziel erreichte, zu dem vor ihm Andere nur in langsamer Wanderung und in Uebung von Jugend auf gelangt sind. Karl Riedel ist als ein ausgezeichnetster Dirigent großer Chorwerke anerkannt; er hat in Leipzig, und zwar nur sieben Jahre nach der glänzenden Mendelssohn'schen Periode, zuerst die Schätze alter deutscher und italienischer Kirchenmusik an das Licht und zu Gehör gebracht. Sein Wirken ist insofern ein ganz merkwürdiges, als genaue Kenntniß der Musik-Wissenschaft und der Kunstformen nicht durch glänzende Naturanlagen, sondern durch langjährigen, immerwährenden Fleiß und Uebung gewonnen wird; es erscheint fast unbegreiflich wie Riedel bei so spätem Anfange eine so unbestrittene glänzende Stellung errungen hat, in einer Zeit, die als strengste und competenteste Richterin gerade über musikalische Bildung gilt.

Vor ihm hat einen ähnlichen Sieg nur Zelter in Berlin gewonnen, der den Beruf des Architekten mit dem des Musikers vertauschte und der Gründer der Sing-Akademie wurde. Aber.

Zelter's wohlverdienter Ruhm wird von dem Riedel's insofern übertroffen, als jener von Jugend an nicht blos in Musik gründlich unterrichtet, sondern auch vielfach in Orchestern und Chören thätig, sich von Anfang an der Musik hatte zuwenden wollen und nur durch den Wunsch des Vaters zurückgehalten worden war. Riedel dagegen ward erst durch äußere Anlässe bewogen, sein musikalisches Talent auszubilden; er hatte vordem nie ernsthaft gedacht sich ganz der Tonkunst zu widmen.

Karl Riedel ist am 6. October 1828 in Kronenberg bei Elberfeld geboren; der Vater, ein Apotheker, stammte aus Thüringen; der Großvater war Superintendent in Grimma gewesen. Der Knabe besuchte zunächst die Volksschule, erhielt aber zugleich sorgfältigen Privat-Unterricht. Von den Künsten zogen ihn die bildenden am meisten an; er lernte fleißig zeichnen. Im vierzehnten Jahre kam er auf die Gewerbeschule nach Hagen, dann auf eine Realschule.

In jener Zeit begann die glänzende Entfaltung der Seiden-Industrie des Niederrheins und Westfalens; Krefeld stand obenan. Dort trat Karl Riedel 1844 als Seidenfärber-Lehrling in die Fabrik des Herrn Neuhaus ein, und wurde später Geselle in dem berühmten Hause von Beckerath. Dort ward auch zuerst sein Sinn für Musik angeregt; von einem Mitlehrling bei Neuhaus, der eine Tenorstimme besaß, hörte er zum ersten Male Schubert's Lieder und Löwe's Balladen. In den Jahren 1847 und 1848 arbeitete Riedel als Geselle in Zürich und wollte nach Lyon gehen, um Vervollkommnung in dem Gewerbe zu erlangen. Da verschloß der Ausbruch der französischen Revolution dem jungen Seidenfärber jede Aussicht auf erfolgreiche Thätigkeit, und er brachte einen schon lange im Innern gehegten, aber von seinen Eltern zunächst entschieden bekämpften Wunsch zur Ausführung: er wurde Musiker.

Die ersten Studien Riedel's leitete in dem Orte, wo er

seine Seidenfärber-Laufbahn begonnen hatte, in Krefeld, ein Mann, dessen Name, damals noch wenig gekannt, später durch alle Lande erschallen sollte. Karl Wilhelm, der Componist der „Wacht am Rhein". Dieser fühlte wohl bald selbst, daß er nicht die genügenden theoretischen Kenntnisse besaß, um einen jungen strebsamen Mann zum Künstler heranzubilden, daß auch Krefeld nicht jene Anregungen bot, die zu den unabweislichen Vorbedingungen jedes Kunststudiums gehören. Riedel ging also im Herbst 1849 nach Leipzig und studirte auf dem Conservatorium drei Jahre lang unter Moscheles, Plaidy, Julius Rietz, Hauptmann, F. J. Richter, Becker, Brendel u. A. Zu gleicher Zeit sorgte er für seine allgemeine geistige Bildung und besuchte philosophische Vorlesungen an der Universität. Um seinen Unterhalt aus eigenen Mitteln bestreiten zu können, gab er Klavier-Unterricht; es läßt sich also leicht ermessen, daß er eigentlich den ganzen Tag ohne Unterbrechung arbeitete. Seine große Begabung für das Lehrfach entfaltete sich nach kurzer Zeit so erfolgreich, daß er schon während der Schülerzeit am Conservatorium von Plaidy bei der Herausgabe von dessen „Technischen Studien" in hervorragender Weise beschäftigt wurde. Und als er nachher selbständig wirkte, erweiterte sich sein Schülerkreis in so erfreulicher Weise, daß er nunmehr an das Unternehmen trat, das er als Hauptaufgabe seines Lebens betrachtete: die Bildung eines Chores für alte Kirchenmusik.

Durch C. F. Becker und Franz Brendel war sein Studium auf die herrlichen Schätze alter Kirchenmusik geleitet worden, von denen die meisten unbekannt in den Bibliotheken vergraben lagen. Er unternahm es, sie zu heben, und der Kenntniß des musikalischen Publicums nahe zu bringen. Aber lange sollte es dauern, bis er einen günstigen Erfolg seiner großen Mühen errang! Zu Anfang der fünfziger Jahre hatte er einen kleinen Männerchor gebildet; aber die Herrn wollten nur bequeme

„Sachen“ singen und sich nicht mit Schumann'schen Chören plagen, die damals noch zu den unverständlichsten Compositionen zählten. So gab er denn diese Thätigkeit bald auf, um eine erspießlichere zu beginnen.

In dem kunstsinnigen Hause Lampe, dessen Glieder noch heute für den höheren Zweck der Künste thätig sind, entstand allmälig ein „Gesangskränzchen,“ das unter Riedel's Leitung sich den ernstesten Aufgaben der Kirchenmusik widmete. Außerdem bildete Riedel ein Solo-Quartett von zwei Damen und zwei Herren, zu denen sich nach und nach einige Gleichgesinnte gesellten; aus diesen kleinen Anfängen ist der herrliche Riedel'sche Verein hervorgegangen. Die erste Aufführung fand im November 1854 auf dem schönen Lampe'schen Grundstücke „Milchinsel“ statt, im Verein mit dem eben genannten Singkränzchen. Im Anfange des Jahres 1855 zählte der Verein nur sechsunddreißig Mitglieder und unter diesen manche, die sich mit alter Kirchenmusik nicht befreunden wollten. Und doch gelang es dem Leiter, schon am 25. November desselben Jahres im damals größten Saale Leipzig's, in der Central-Halle, ein Concert zu veranstalten, das zuerst ganz unbekannte Chöre der altitalienischen und altdeutschen Kirchenmusik ohne Begleitung brachte, (Festa, Palestrina, Vittoria, Prätorius, Eccard) und mit „De profundis“ von Clari und der großen Cantate Bach's „Ein feste Burg“ endete; Freunde des Vereins wirkten im Orchester mit. Das Concert, dessen Ankündigung vielfach mit ironischem Kopfschütteln gelesen worden, hatte einen glänzenden Erfolg, und selbst die bisher Ungläubigen priesen die Thatkraft, die Ausdauer und die Begabung des Mannes der mit solch kleinen Mitteln so Großes zu Stande gebracht hatte. Im Jahre 1856 erweiterte sich der Verein bedeutend durch Mitglieder, die nur als Unterstützende nicht Mitwirkende (inactive) beitraten. Hierdurch vermehrten sich die Mittel,

und die Aufführungen konnten sich in immer größerem Maßstabe entfalten. Bei der ersten Aufführung der, innerhalb dreiundzwanzig Jahren vierzehnmal wiederholten großen Messe von Beethoven verband sich der Verein zuerst mit dem berühmten Orchester des Gewandhauses, das auch bei den späteren Oratorien-Aufführungen regelmäßig mitwirkte.

Die Aufgabe, welche Riedel sich stellte und bis zum heutigen Tage in ersprießlichster Weise erfüllt, ist eine zweifache: In erster Reihe die Vorführung solcher Werke altdeutscher und klassischer Kirchenmusik, die vordem gar nicht oder nur höchst selten gehört worden waren, besonders der Werke von Heinrich Schütz, dessen Oratorien (Passionen) fast ganz unbekannt waren und doch so großartige Schönheiten bergen; ferner der Johannes-Passion, der Cantaten, der hohen Messe, des Weihnachts-Oratoriums von Sebastian Bach, der Missa solemnis von Beethoven. Zweitens vermittelt der Verein alle neueren bedeutenderen Kirchenmusik Werke der allgemeinen Kenntniß. Albert Becker's, Peter Cornelius', Berlioz', Brahms', Dräsecke's, R. Volkmann's, Kiel's und Liszt's geistliche Compositionen, zuletzt noch einige Male die große sechzehnstimmige Messe ohne Begleitung von Ed. Grell, bisher alleinige Domaine der Berliner Singakademie, sind zuerst vom Riedel'schen Vereine in Leipzig vorgeführt worden. Sein Ruhm drang in alle deutschen Lande; von allen Seiten kamen Einladungen, und in zwanzig Städten hat der Verein, — fast immer für wohlthätige Zwecke, — seine ausgezeichneten Leistungen vernehmen lassen. 1872 berief ihn Richard Wagner zur Mitwirkung bei der Feier der Grundsteinlegung seines Festspielhauses in Baireuth: 1877 mußte er das Jubiläum des germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg durch Concerte in der Lorenz- und in der Katharinen-Kirche schmücken helfen; auf den Tonkünstler-Versammlungen zu Weimar, Dessau, Altenburg, Halle, Leipzig wurde ihm die Vorführung besonders schwieriger

Werke anvertraut, u. A. des öfteren Berlioz' Requiem, Kiel's Christus, Dräsecke's Todtenmesse u. s. w 1883 gewann er nach Concerten in der Garnisonkirche und in der Philharmonie die schönste Anerkennung der Berliner Kritik; 1884 fand er, durch Angelo Neumann berufen, in Bremen begeisterte Aufnahme. Die Zahl der Activen, d. h. der mitwirkenden Theilnehmer, beträgt gegenwärtig etwa vierhundert, und es sind darin alle Stände vertreten. Um den Verein auch für die Pflege der Kammermusik anzuregen, hat Riedel Aufführungen von Streichquartetten und Lieder-Vorträge eingerichtet, die von den besten Künstlern Leipzig's bereitwilligst unterstützt werden; solcher Aufführungen finden jährlich fünf bis sechs statt. Der Zutritt ist in erster Reihe den activen Mitgliedern und deren Gästen bestimmt. Ebenso hat Riedel eine Bildungsschule für Knabenchor eingerichtet, eine Menge älterer, unbekannter Gesangs-Compositionen herausgegeben, altböhmische und altdeutsche Lieder für Chor gesetzt, von eigenen Compositionen zwar wenig veröffentlicht, aber desto mehr der Sorge für fremde Tonsetzer sich unterzogen.

Eine so großartige Wirksamkeit konnte sich natürlich nur unter harter Arbeit entfalten. Es hat lange Jahre der Mühe und Sorge bedurft, bevor der Name Karl Riedel zur verdienten hohen Achtung gelangte; und bei jedem Schritte zu neuem Gelingen gab es neue Hindernisse zu besiegen. Heute allerdings kann Riedel mit freudigem Auge auf die früheren mühevollen Jahre zurückblicken, als ein an künstlerischen und gesellschaftlichen Ehren Reicher. Er ist Directorial Mitglied der deutschen Bach-Gesellschaft, Mitglied des musikalischen Sachverständigen-Vereins im Königreich Sachsen, Ehrenpräsident des Leipziger Musikvereins, Ehrendoctor der Leipziger Universität, großherzoglich Weimarischer Kapellmeister; vom Herzog von Altenburg wurde ihm der Professor-Titel verliehen, und an zahlreichen Orden fehlt

es ebenfalls nicht. 1868, nach Brendel's Tode, berief ihn Franz Liszt's Vertrauen vom stellvertretenden zum ersten Vorsitzenden des Allgemeinen deutschen Musikvereins. Seit zwanzig Jahren ist die Aufstellung und Durchführung der alljährlichen Tonkünstler-Versammlungen mit ihren colossalen Concert-Programmen und der Unmasse Solisten, sonstiger Ausführenden, Dirigenten ꝛc. in der Hauptsache seine Aufgabe gewesen, die größte Umsicht, Geduld und Beharrlichkeit erfordert. Mit diesen Ehren ist allerdings auch die Last verbunden, die Jeder tragen muß, der in der Kunst bedeutend wirkt. Von allen Seiten kommen Anfragen, Ansuchen, neue Partituren zur Prüfung und unzählige andere, vom großen Kunstleben unzertrennliche Mühen. Aber Karl Riedel trägt sie rüstig, heiter, in treuer Pflichterfüllung gegen die Kunst, eingedenk des Dichterwortes: „Nur Der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß."

Charles Gounod.

Gounod ist der berühmteste lebende französische Tondichter. Er hat nicht blos die Oper „Margarethe“ componirt, die in Deutschland unter allen französischen — Carmen*) ausgenommen — die meisten Bühnenerfolge gewann; er hat noch vor „Margarethe“ mit seiner „Méditation“ über das erste Präludium von Bach's „Wohltemperirtem Klavier“ einen kleinen Instrumentalsatz geschaffen, der sofort mit unglaublicher Schnelle in alle Gegenden drang und noch heute in allen möglichen Umformungen öfters in den Concertsälen erscheint. Auch hat er umfangreiche religiöse Tonwerke geschrieben, die in England sich günstiger Aufnahme erfreuen, und will nunmehr eigenen Versicherungen zufolge, sein ganzes künftiges Schaffen dieser Richtung weihen.

Bevor wir zu den Betrachtungen über seine Werke und sein Wirken übergehen, muß zuvörderst festgestellt werden, daß jeder französische Componist seit Glucks Zeiten nur vom Standpunkte der Entwickelung der französischen Opernmusik beurtheilt werden kann. Denn mit Ausnahme von Berlioz, über den wir später noch sprechen werden, und von Saint Saëns, der in neuerer Zeit versucht hat, das musikalische Genrebild in Frank-

*) Und hier trug der sehr „pickante“ Stoff nicht wenig zum Erfolge bei.

reich einzuführen*), giebt es keinen bedeutenden französischen Componisten, bei dem nicht die unmittelbaren Wechselwirkungen zwischen ihm und der Entwickelung der Opernmusik nachzuweisen wäre; jeder ist aus ihr hervorgegangen, und keiner vor Gounod hat ihre Ueberlieferungen verlassen, versucht, einen selbstständigen Weg einzuschlagen. Es ist bezeichnend, daß Berlioz, der als der erste Anreger französischer Programm-Musik anerkannt werden muß, immer wieder einen (für die Wesenheit seines Genies unerreichbaren) Erfolg in der französischen Oper anstrebte, und daß auch St. Saëns schon zwei oder drei Mal denselben vergeblichen Anlauf genommen hat. Das französische große Publikum kennt eigentlich nur einen Componisten-Ruhm: den in der Oper erlangten. Die Symphonien und andere Instrumental-Werke überläßt es den Deutschen und bewundert deren Schöpfungen — aber von seinen Componisten verlangt es Opern.

Die Entwickelung der französischen Opernmusik, die Traditionen dieser letzteren, sowie ihr maßgebender Einfluß auf die Componisten sind tief begründet in der Culturgeschichte des Landes, deren Brennpunkt von jeher in Paris lag. Die französische Hauptstadt war und ist eine Theaterstadt, welche die Opernmusik als die oberste betrachtet. Die Instrumentalmusik hat in Frankreich bis zu den dreißiger Jahren des laufenden Jahrhunderts wenig Pflege gefunden, und ward als ein exotisches Erzeugniß betrachtet; die Symphonien von Méhul und Cherubinis Streichquartette waren schon zu Lebzeiten der Componisten — von denen der Eine Franzose war, der Andere seit vielen Jahren in Paris wirkte — viel mehr in Deutschland be-

*) Wir glauben auch, daß der eifrigste französische Patriot zugestehen muß, daß Saint Saëns Instrumentalwerke (nicht blos der Name) in Deutschland bekannter sind als in Frankreich. Seine Opern allerdings sind ganz unbeachtet geblieben.

kannt als in ihrer Heimat. Und während in Deutschland jede bedeutende Stadt, ja selbst jede kleine vermögliche, wie Schleusingen, Nordhausen, Detmold u. A., bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Orchester von Dilettanten oder Fachmusikern, oder ein aus beiden gemischtes besaß, das regelmäßige Concerte veranstaltete; während fast jeder kleine Fürst in Süddeutschland seine Capelle und seinen Componisten hatte: konnten sich in Paris die Concerte der société d'amateurs, die in den fünfziger Jahren gegründet worden, nicht halten, und die concerts spirituels, die in den Fastenzeiten und an hohen Feiertagen stattfanden, und wo geistliche Arien und Chöre jener Zeit mit allerhand Soli von Instrumentalisten abwechselten, verschwanden Ende der achtziger Jahre. Erst im Jahre 1828 entstanden die berühmten Concerts de la société du conservatoire, „um der Musik und dem Verständnisse Beethovens in Paris Eingang zu verschaffen". Und in jener Zeit der großartigsten Entfaltung nach allen Richtungen, als Paris von der eleganten Gesellschaft aller Länder als gleich maßgebend in Dichtkunst und Malerei, wie in der Politik betrachtet werden konnte, hat sich daselbst auch der Sinn für Instrumentalmusik entwickelt. Aber von französischen Componisten weihte nur der geniale Berlioz der Instrumentalmusik seine Kräfte. In ihr erblickte er die Lösung der höchsten Aufgabe. Er wollte in Tönen Seelenzustände darstellen, welche selbst auf der Bühne, also dramatisch, nicht darstellbar sind. So schuf er die merkwürdige Symphonie fantastique, „Episode aus dem Leben eines Künstlers" In dieser sollen die letzten Sätze die wilden Ausgeburten eines Opiumrausches schildern. Der Künstler glaubt seine Geliebte ermordet zu haben, träumt, er würde zum Tode geführt, getödtet; die verdammten Geister empfangen ihn mit einem wilden Tanz, sie singen ihm seine Liebesmelodie in verzerrendem Walzer-Zeitmaß vor u. s. w.

Da die französische Tonkunst größere Instrumentalwerke nicht geschaffen hatte, so mußte Berlioz nothwendigerweise seine Vorstudien in der deutschen suchen, aus ihr die Anregung zur Weiterentwickelung schöpfen. Er wollte Beethovens Werk fortsetzen, und that es, aber in excentrischer Weise. So schuf er Compositionen, die nicht im nationalen Boden wurzeln, in Deutschland und Frankreich gleich fremdartig erschienen. Wenn nun die Deutschen in ihrem objectiven Kosmopolitismus — der nicht selten der Characterlosigkeit sehr nahe kommt*), — in Berlioz das Genie erkannten und ehrten: dem französischen Geiste, der vor allem genaue Zeichnung der Form verlangt, blieb er immer fremd. „Er gewann Ruhm, nicht aber Erfolge." (Il avait la gloire mais non le succés.) Und wenn während der letzten Jahre seine Werke öfters und mit großem Beifall in Paris aufgeführt worden sind, so ist dies weniger einer Verherrlichung nach dem Tode, oder einem besseren Verständnisse zuzuschreiben, als dem Umstande, daß man nach dem Kriege mit Deutschland als „Revanche" den einzigen bedeutenden Instrumental-Componisten, den Frankreich erzeugt hat, den Deutschen entgegenstellen wollte.

Saint Saëns hat zwar einige Erfolge zu verzeichnen, er gilt aber mehr als ausgezeichneter Pianist und erster Organist denn als Instrumentalcomponist. Auch bewegt er sich nur in kleinen knappen Formen.

Der Instrumentalmusik fehlt also in Frankreich die Vergangenheit, die geschichtliche Entwickelung, und es sind für sie in diesem Augenblicke so wenig französische Componisten thätig,

---

*) Keine Nation der Welt läßt es sich gefallen, daß auf ihren ersten Bühnen fremde Sänger in italienischer Sprache hochdramatische Partien ausführen, während die ganze Umgebung in der Landessprache singt. Niemann mußte französisch lernen, als er den Tannhäuser in Paris sang. Aber Mierzwinski singt den Raoul italienisch in Deutschland.

daß man wohl vom Fehlen einer Zukunft reden darf. Ganz anders mit der Oper. Diese hat sich organisch, ganz einheitlich entwickelt, man könnte fast sagen einheitlicher als in Deutschland, wenn auch einseitiger.

In Deutschland haben sich seit dem Ende des verflossenen Jahrhunderts, die verschiedenartigsten Stile dramatischer Musik gebildet und sind die merkwürdigsten Gestaltungen entstanden. Die Nachfolger Mozarts, die „Klassiker" sind zuletzt in die „Capellmeister-Musik" gerathen; dem göttlichen Meister kam Keiner mehr nahe. Dann mit einem Male, in unermeßlicher Entfernung von dem bisherigen Opernstile, erschien Beethovens „Fidelio", der eine neue ungeahnte Welt erschloß. Und von diesem welch ein Abstand wieder bis zum neuen Stern, zum „Freischütz", der im höchsten Sinne des Wortes volksthümlichsten Oper! Und geht man nun weiter und betrachtet Wagners „Meistersinger", „Tristan"*), „Ring des Nibelungen" (wir weisen nicht auf „Tannhäuser" und „Lohengrin", in welchen noch der Weber'sche Einfluß vielfach erkennbar) welch eine Sternenpracht am deutschen Musikhimmel! Zauberflöte, Fidelio, Freischütz, Meistersinger, jedes ist ein echt deutsches Werk**) und jedes trägt zu gleicher Zeit das ganz entschiedene unverkennbare Gepräge seines Schöpfers. Unbestreitbar hat die Entwickelung der deutschen Instrumentalmusik den größten Einfluß auf die deutsche Opernmusik geübt; ohne sie wäre die Verschiedenheit der melodischen und harmonischen Wendungen, die charakteristischen Tonfärbungen in der Begleitung, in welcher

---

*) Wir nennen „Tristan", weil dieses Werk nur in Deutschland entstehen konnte.

**) Wenn wir Spohrs „Jessonda" und Marschners „Hans Heiling" oben nicht mit aufzählen, so verkennen wir darum nicht ihren hohen künstlerischen Werth. Nur stehen sie nicht als Fixsterne in den verschiedenen Himmelsgegenden wie die oben genannten.

sich die Eigenthümlichkeit eines jeden der großen Opern-Componisten kundgiebt, ganz undenkbar. Gerade im Mangel jeglicher nationalen Entwickelung der Instrumentalmusik in Frankreich liegt die hauptsächliche Erklärung der zugleich einheitlicheren und einseitigeren Entwickelung der französischen Opernmusik. In Italien wurde seit Anfang des Jahrhunderts die schöne Melodie als die Hauptaufgabe der Oper angesehen, und unleugbar liegt auch in der italienischen Musiknatur eine reichere Melodien-Gabe als in der französischen. Rossini und Bellini haben Melodien geschaffen, die noch heute als die schönste Klangreihe gelten können; selbst Donizettis Opern enthalten viele schöne Gesangsstellen. Erst Verdi hat die „Charakteristik" in die neu-italienische Musik eingeführt, die Instrumentation bedeutend bereichert, hat die Rhytmik geschärft, einen besondern Stil zu schaffen gesucht; er hat neben Rohem, Gewaltsamem und Gemeinem manches sehr Bedeutende hervorgebracht, wie nur ein Hochbegabter vermag.

Prüft man nun den Entwickelungsgang der französischen Musik, so ist vor Allem ins Auge zu fassen, daß dieser Entwickelungsgang vollständig eingeengt und in gewisse Vorbedingungen eingezwängt worden ist durch die Concentration in Paris; die ganze geistige künstlerische, also auch die musikalische Thätigkeit Frankreichs lag und liegt in der Hauptstadt. Diese allein hat von jeher in allen Kunstfragen entschieden, wie sie noch heute entscheidet. In Deutschland hat jede große Stadt ihren eigenen Musikgeschmack. Die Eifersüchtelei zwischen Berlin und Wien, zwischen Leipzig und Dresden, und zwischen manchen größeren süddeutschen Städten ist noch heute nicht ganz ausgestorben. Fälle, daß die eine mit Enthusiasmus aufnimmt, was die andere abgelehnt hatte, kommen zwar nicht mehr vor.*) Aber sicher ist, daß ein

*) Berlioz ward 1854 in Dresden sehr gefeiert, nachdem Leipzig

Componist, dessen Oper z. B. in Berlin oder Wien gefallen hat, des Erfolges in anderen Städten durchaus nicht sicher ist*) und umgekehrt, daß ein erster geringer Erfolg da oder dort noch nicht gänzliches Fehlschlagen für Deutschland bedeutet. Selbst in Italien behalten die verschiedenen Großstädte noch ihr selbständiges Urtheil. Boitos, Mephistopheles, wurde in Mailand verhöhnt, in Venedig und Bologna mit großem Beifall aufgenommen; seither hat sich auch Mailand eines Bessern besonnen.

Aber in Frankreich ist nur e i n Erfolg maßgebend und entscheidend, der Pariser; einen anderen gibt es überhaupt nicht für den Künstler wie für das Publikum. Daß von einer außerhalb Paris liegenden französischen Bühne irgend ein Werk nach Paris verpflanzt werden könnte, ist noch weniger denkbar, als daß ein Minister aus Lippe-Detmold deutscher Reichskanzler werden würde — wogegen es gar nicht unmöglich erscheint, daß von Detmold ein ganz gutes Opernwerk oder Theaterstück nach Berlin käme. Das vollständige Zusammendrängen aller leitenden Kräfte in einen Punkt, diese geistige Gewaltherrschaft der Hauptstadt hat für den französischen Künstler ebenso viel Vortheile wie Nachtheile; sie entwickelt das Talent, und hemmt jede eigenthümliche Individualität; sie bildet den Geschmack und zieht dem Geiste enge Grenzen; sie lehrt den Anzug ordnen und behindert die freie Bewegung. In der Literatur, in der bildenden Kunst hat in den dreißiger Jahren die romantische Schule sich vom Zwange der Regeln befreien können; und der Realismus ist in beiden Künsten jetzt so weit

---

sich sehr kühl verhalten. In neuester Zeit wurde in Wien der Versuch angestellt, eine von Berlin abgelehnte Strauß'sche Operette zu verherrlichen — doch kamen die Wiener bald selbst zur Erkenntniß, daß Berlin kein Unrecht begangen hatte

*) So z. B. hat Tauberts „Cesario" in Berlin großen Beifall gefunden, und ist fast nirgend anderswo gegeben worden. Mit Unrecht!

vorgeschritten, daß man manchmal in Versuchung geräth, zu Crébillon und Beaudouin zu flüchten.*) In der Oper jedoch haben die Neuerungen der romantischen Schule einen durchgreifenden dauernden Einfluß auf die nationale Geschmacksrichtung nicht ausgeübt. Meyerbeer hatte durch Hinzuziehung deutscher (theilweise auch italienischer) Elemente einen neuen Stil für seine Opern erdacht. Eine Prüfung dieses Stiles und seiner Berechtigung liegt ganz außerhalb der Aufgabe dieser Studie; Meyerbeer war jedenfalls ein Mann von sehr großer Begabung; sein „Robert" und „Die Hugenotten" bestehen noch immer, trotz der heftigsten Angriffe von verschiedenartigsten Seiten, und obwohl auch Niemand behaupten kann, daß sie dem großen Haufen viel Zugeständnisse entgegen bringen. Dennoch vermochte Meyerbeer trotz seiner großen Begabung ebenso wenig einen französischen nationalen Opernstil zu schaffen, als der an hoher Gesinnung und echt dramatischer Auffassung ihn weit überragende Gluck seiner Zeit vermocht hat. Die Opern des großen Reformators, die er für Paris componirt hat, werden jetzt nur mehr in Deutschland gegeben; 1859 führte das théatre lyrique „Orphée" auf, um der großen Sängerin Viardot Gelegenheit zur Entfaltung ihrer herrlichen Kunst zu bieten; 1861 hinkte die große Oper mit „Alceste" nach, worin die Viardot ebenfalls sich als unvergleichlich erwies. Aber bei diesen vereinzelten Versuchen ist es auch geblieben. Was die Nachfolger Glucks, Salieri Méhul und Spontini, für Paris geschrieben haben, ist der Vergessenheit anheimgefallen, und hat auch keine weiteren Spuren hinterlassen.**) Dagegen hat die

*) Crébillon in seinen Erzählungen und Beaudouin in seinen kleinen Gemälden sind frivol, unsittlich ꝛc. in infinitum. Aber — sie philosophiren nicht, sie wollen nicht noch obendrein Culturgeschichte machen; sie sind natürlich.

**) Wäre Halevys „Jüdin" nicht eine Ausstattungsoper, wo alles

Gattung der französischen Oper, welche fast gleichzeitig mit der Gluckschen hervortrat, die halb heitere, halb sentimentale, die Grètry, Dalayrac, Jsouard und dann später Boieldieu, Auber gepflegt haben, die stärkste Entwickelung genommen und ist die eigentliche französische nationale geworden. Nicht aus Gluck'schen und Meyerbeer'schen Ueberlieferungen sind die Opern der Neuzeit hervorgegangen, welche die meisten Erfolge und die weiteste Verbreitung erlangten, sondern aus denen der „Stummen von Portici" und der „Weißen Dame" — das beweisen „Mignon" von Ambroise Thomas und „Margarethe" von Gounod. Wir wollen das so genau darlegen, als ohne Notenbeispiele möglich ist.

In den oben angeführten älteren französischen Opern, in welchen der Dialog mit Gesang abwechselte*), treten gewisse melodische und harmonische Wendungen hervor, die durch alle Entwickelungen hindurch sich bis zum heutigen Tage erhalten haben. Die Melodien waren nicht in nahe aneinander liegenden Tönen und in lang ausgedehnten Sätzen componirt, sondern in ziemlich knappen kleinen Sätzen und meistens in Intervallen, besonders Quart- und Quinten-Sprüngen. In der Begleitung, die meistens sehr einfach, aber immer geschmackvoll instrumentirt ist, waltet neben dem Dreiklang der Quart-Quint-Septimen-Accord in erstaunlicher Menge vor. Diesen Zuschnitt der empfindsamen Romanze wird der einigermaßen musikalisch gebildete Beobachter überall wiederfinden. Ich will hier einige ziemlich allgemein bekannte Arien anführen: „Komm holde Dame" mit

---

Gepränge zum Vorschein kommen kann, sie würde ebenfalls längst vom Repertoire abgesetzt sein.

*) Sie mußten alle in der Opéra comique gegeben werden, weil die große Oper keinen Dialog vorführte, dagegen das unsinnige Privilegium besaß, daß Opern ohne Dialog anderswo nicht gegeben werden durften.

dem $^5/_4$ Nachsatze „Schon deckt die Nacht“ aus der „Weißen Dame“; die Arie „Wer ich bin“ aus dem „Domino noir“; die Romanze der Casilda aus „Des Teufels Antheil“; das Schlummerlied aus „Die Stumme der Portici“. (Des Spaßes halber sei hier noch aus der „Mlle. Angot“ die Legende: „Mit Fischen in der Halle“ und Pomponnets Romanze „Seht so unschuldig“ erwähnt, weil die beiden Gesänge auch der echt französischen Schule angehören.) Und nun zuletzt aus Faust: Blümlein traut“, „Sei mir gegrüßt, heilige Stätte“ und „Lasse mich in Dein holdes Antlitz“ u. s. w. Der musikalische Leser vergleiche einmal diese aus so verschiedenen Perioden stammenden und auf so verschiedenartigste Texte componirten Arien, und er wird finden, daß sie, ohne sich gerade zu gleichen, eine gewisse starke Familienähnlichkeit zeigen: Ueberall dieselben Intervallen-Absätze in der Melodie und das Vorwalten des Quart-Quint-Septimen-Accordes und der melodischen Wendungen.

Wie wir schon bemerkt haben, ist die eigenthümliche einseitige Entwickelung der französischen Opernmusik eine Folge der starken Concentration, der Pariser Alleinherrschaft in allen Dingen also auch in künstlerischen. Man darf aber auch die Vortheile, welche sie bietet, nicht unerwähnt lassen. Der französische Operncomponist wird von Jugend an mit der richtigen Technik des Theaters vertraut, während der deutsche sie kaum in der Darstellung der großen Bühnen lernen kann. Für das Decorative, das unmittelbar Wirkende, für die dramatische Action ist Paris noch heute eine Schule. Wir möchten behaupten, daß selbst Richard Wagners Aufenthalt daselbst — so aufrichtig gefühlt, so entschieden seiner Wesenheit entsprechend seine Abneigung gegen die Stadt war — dennoch nicht ohne einen gewissen Einfluß auf die Technik seiner Musikdramen geblieben ist. In dem, was man „Exposition“ nennt, zeigen die französischen Theaterdichter noch immer die größte Geschicklichkeit.

Der französische Operncomponist steht auch einem Publikum gegenüber, das sich um nichts kümmert, als um den musikalischen Effect, während das deutsche noch eine Masse ethischer und ästhetischer Forderungen mit in's Theater bringt — Forderungen, die es den ausländischen Erzeugnissen gegenüber manchmal schmählich über Bord wirft.*) Wie ein Textdichter die historischen Persönlichkeiten oder die poetischen Gestalten eines Romans oder Dramas für den Musiker zustutzt, das prüft kein Pariser Publikum. Ob Mignon stirbt oder leben bleibt; ob Hamlet den Laertes tödtet, oder nachdem ihm der todte Papa Leben und Lebenlassen befiehlt, zum Minister ernennt, das beunruhigt keinen Hörer; wenn die Oper effectvolle Nummern enthält, könnte Hamlet die Ophelia heirathen. Und wenn morgen irgend ein französischer Textdichter die Ottilie aus den „Wahlverwandtschaften" zu einer Theaterfigur ummodelt, etwa wie sie aus der Pension kommt; und wenn sie einen brillanten Walzer und ein sentimentales Lied singt, und vielleicht nach einem recht effectvollen Schlußduette mit Eduard diesen noch heirathet, so kann das „Werk" auf günstige Aufnahme rechnen, selbstverständlich auch in Deutschland, wo nur deutsche derartige Verarbeitungen streng verurtheilt werden. Von Gounods „Faust und Gretchen" werden wir später sprechen, jetzt wollen wir uns mit seiner Person uud seinem künstlerischen Entwickelungsgange beschäftigen

Gounod stellt insofern eine Doppelnatur dar, als er schon von Jugend an geistlich-mystischen Regungen nachhing, andererseits aber immer Theatererfolge anstrebte und auch sehr weltlichen Eindrücken sich durchaus nicht abgeneigt zeigte. Er ist im Juni 1818 geboreu. Sein Vater war Maler; welche Er-

---

*) Die folgenden Sätze sind theilweise einer Kritik entlehnt, die wir vor Jahren veröffentlicht haben.

ziehung der Sohn genossen, ob die ersten musikalischen und religiösen Anregungen von der Familie ausgingen oder durch äußere Eindrücke hervorgerufen wurden, ist nicht festzustellen. Als sicher kann nur angenommen werden, daß er schon im Knabenalter großes Musiktalent und auch ernsten Sinn zeigte, und daß er sehr bald in das Pariser Conservatorium trat, wo er 1837 den zweiten, 1839 den großen ersten Compositionspreis und mit ihm das Regierungsstipendium zur Ausbildungsreise nach Rom errang.

Daß die „ewige Stadt" schon lange jede höhere Bedeutung für musikalische Studien verloren hatte, daß daselbst (bis vor wenigen Jahren, da die Uebersiedelung der königlichen Residenz neues Leben auch in die künstlerischen Verhältnisse brachte) die schlechteste Musik gemacht ward; daß also die Phantasie eines jungen Tonkünstlers dort eher erlahmen mußte, ist aus allen Reisebeschreibungen und Musikbriefen bekannt. Mendelssohn und Andere, besonders aber Berlioz, der in den dreißiger Jahren ebenfalls als Stipendiat in Rom weilte, haben genaue Schilderungen des Verfalles hinterlassen, der damals in dem Musikleben Roms vorherrschte. Aber Gounod fand daselbst Anregungen! Der katholische Gottesdienst, der allerdings in dem Wohnsitze des Papstes am prachtvollsteu und großartigsten gefeiert wird, erzeugte in dem jungen frommen Componisten so tiefe Eindrücke, daß er die Wohnung des Stiftungspfleglings mit der in einem Priesterseminar vertauschte und nahe daran gewesen sein soll, sich ganz dem geistlichen Stande zu widmen. Er componirte auch meistens nur kirchliche Musik, unter anderem ein Requiem und eine Messe. Diese brachte er in Wien, wo er auf der Rückreise nach der Heimat eine Zeit lang weilte, zur Aufführung; über den künstlerischen Werth ist nichts bekannt geworden. Auch in Berlin ist er damals gewesen; der Aufenthalt im protestantischen Norden, und das Anhören der dort zur musikalischen Nahrung gehörenden Ora-

torien brachte ihn auf den Gedanken ein Oratorium „Judith“ zu schreiben. Daß er jedoch von der Musik Bachs und Händels keine tieferen Eindrücke mitgenommen hat, beweisen seine neuen kirchlichen Compositionen, denen wir später eine genaue Besprechung widmen werden. Nach Paris zurückgekehrt, vermählte er sich mit der Tochter des Professors am Conservatorium, Zimmermann, und ward Organist und Kapellmeister an der Missionskirche („Missions étrangères“). Bis dahin zeigte er nicht den mindesten Hang zur Operncomposition; im Jahre 1849 ließ er eine Hochamtmesse in der Kirche St. Eustache aufführen, welche die Aufmerksamkeit einiger Kenner erregte; sein Name blieb aber nach wie vor in Paris unbekannt. Dagegen wurden einige seiner geistlichen Compositionen in London 1850 aufgeführt. Die englische Hauptstadt hat von jeher auch neuen religiösen Musikwerken gerne Aufmerksamkeit gewidmet; es giebt daselbst noch heute viele reiche und einflußreiche Familien, welche nie ein Theater und nur Concerte, vorzugsweise „sacred music“ besuchen; und es gehört zum bon ton, daß in den elegantesten Concerten, die oft 12—15 Nummern bieten, zwischen italienischen Rouladen, französischen Romanzen und Virtuosen-Soli auch irgend ein religiöses Musikstück vorgetragen wird. Gounods Compositionen gefielen und wurden im „Athenäum“, der damals einflußreichsten Wochenschrift, sehr günstig beurtheilt. Man sagt, daß Herr Louis Viardot, der Gatte der großen Sängerin, der Verfasser der lobenden Artikel gewesen sei; Authentisches ist nicht festzustellen. Sicher ist nur, daß Herr Viardot und seine Frau, die große Künstlerin, dem jungen Componisten sehr freundlich gesinnt waren; Mdme. Viardot öffnete ihm die Pforten der großen Oper, indem sie die Hauptrolle in seiner „Sappho“ übernahm und in dieser Weise jedes Bedenken der sonst so schwierigen Direktion jenes Institutes beseitigte. Die Oper gefiel nicht. Schon der Stoff

brachte die alte, Fénélon zugeschriebene satirische Bemerkung „Qui nous délivrera des Grecs et des Romains“ wieder in Erinnerung; und die Behandlung durch den Textdichter, des geistvollen, jetzt mit Recht berühmten Emilie Augier, war eine wenig glückliche. Nichtsdestoweniger behaupteten schon damals die Kenner, daß die Musik des Componisten eine große Zukunft für ihn hoffen lasse, viele feine Züge enthalte, besonders aber in der Declamation und in den Momenten hoher lyrischer Erregung eine viel vornehmere Haltung zeige als die der damaligen Tagesopern. Ein Jahr später trat Gounod mit einer neuen Composition für die Bühne hervor, mit den Chören zu „Ulysses“ von Ponsard, dem Tugenddichter der „Lucréce“ und des später von Ludwig Napoleon III. sehr protegirten Dramas „l'honneur et l'argent.“ Auch hier war der Versuch ein von vornherein ganz verfehlter. Auf der Bühne werden die Gestalten der Odyssee niemals Lebenskraft bewähren; im Concertsaale hat M. Bruch mit seinem nicht viel Originalität zeigenden, aber sehr geschickt gemachten und für die Sänger sehr dankbar geschriebenen Halb-Oratorium „Odysseus“ viele Erfolge gewonnen. Auch Gounods Chöre finden hie und da in Pariser Concerten noch heute günstige Aufnahme und gelten für sehr gediegen. Gounod konnte nun kein gutes Libretto mehr erhalten und mußte zu einem sehr schlechten Zuflucht nehmen, das Scribe viele Jahre vorher geschrieben hatte, das ursprünglich für Berlioz bestimmt, von ihm theilweise componirt worden war — zuletzt aber doch in die Hände der Direction der großen Oper zurückkam,*) und von dieser Gounod übergeben wurde.

---

*) Zur Zeit, als Herr Pillet Director der großen Oper war, hatte er von Scribe ein Textbuch „la nonne sanglante“ entwerfen und theilweise ausführen lassen; Berlioz sollte die Musik componiren. Als Pillet von der Direction zurücktrat, kamen die Herren Duponchel und Roqueplan an seine Stelle — Berlioz behauptete in seinen Me-

Die „Blutige Nonne“ kam zur Aufführung und verschwand nach wenigen Wiederholungen. Einzelne Stimmen lobten einzelne Stücke, aber der Gesammteindruck war für die Musik wie für das Buch gleich ungünstig.

Aber gerade in jener Zeit errang Gounod einen glänzenden Erfolg, der seinen Namen noch lange vor „Margarethe“ in Deutschland bekannt machte. Von diesem großen unbestreitbaren Erfolge spricht merkwürdigerweise keine einzige Biographie, kaum der Artikel Hanslicks, und doch war er unleugbar glänzend und ist noch heute nicht vergessen. Gounod hatte zu dem ersten Präludium des „Wohltemperirten Claviers“ eine Melodie erdacht, welche zu dem Harmonien vollkommen paßte, und für die Geige niedergeschrieben. Man mag über das Verhältniß dieser Melodie zu dem Charakter des Präludium denken wie man will, nach Belieben die Frage erörtern, ob dieses von Bach so langsam gedacht war, als Gounod den Vortrag seiner Melodie anordnete — kein Unparteiischer, nicht Einseitiger wird leugnen, daß die Melodie eine sehr schön klingende, eigentümliche, und mit Ausnahme der banal klingenden Endphrase eine durchwegs edelgehaltene ist. Ob Sivori das Stück 1853 zuerst öffentlich gespielt hat, kann ich nicht behaupten; wohl aber, daß er es während der Concertsaison am öftesten vorgetragen hat, und jene Banalität, die dem Geiger günstigste Gelegenheit zum Effectmachen bietet, besonders hervorhob. Wirkung und Erfolg waren beispiellos*). Musiker und Laien schwelgten in

---

moiren, daß seine Verwendung bei Arm. Bertin dem Eigenthümer des damals allmächtigen „Journal des Débats“, ihnen die Stelle verschafft habe. Die Ausführung des Textbuches und der Musik verzögerte sich, und wie es scheint benutzten die Herren diesen Aufschub und andere Umstände, um das erstere von Berlioz zurückzuerhalten, was auch gelang.

*) Ich spreche als Augen- und Ohrenzeuge. In meinem Concerte hat Sivori die Meditation ebenfalls gespielt.

Entzücken. Der wackere Leon Gatayes, ein ganz klassisch gesinnter Mann, bezeichnete diese Meditation als die Enträthselung einer tiefsinnigen Inschrift; die Directoren des Conservatoire, Girard und Garaudé, meinten, Bach selbst würde sich freuen, wenn er vernähme, welch schönen Gedanken sein Präludium in einem französischen Componisten erzeugt hatte; ein Dichter auf dessen Namen ich mich nicht entsinnen kann, sprach von einem aus versunkenem Schiffe hervorgeholten Schatze. Manche begeisterte Dilettanten meinten, jetzt erst verstände man das Präludium, das in seiner ursprünglichen Gestalt eigentlich nach gar nichts klänge. Es gab gar bald fast kein Concert und keine musikalische Privatsoirée mehr, in welcher dieses Stück nicht vorgetragen wurde — und es mußte immer wiederholt werden. Selbstverständlich fand es binnen kurzer Zeit seinen Weg nach Deutschland. In streng Bachisch gesinnten Städten wagten die Geiger nicht, es öffentlich in großen Concerten vorzuführen, die bedeutenden Künstler verhielten sich überhaupt eher ablehnend. Aber um desto mehr ward das Stück in Hof- und Privatkreisen gefeiert, und in eleganten Concerten errangen elegante Geiger großen Beifall damit. Die Bearbeitungen dieser Meditation sind geradezu zahllos. Erst fügte Gounod eine Physharmonika bei, die bei der Wiederholung der Melodie mit einem sehr hübschen Effect der Nachahmung eintritt. Dann kamen die Cellisten und Flötisten; dann kam der Orchester-Director, setzte die Klavierbegleitung für Harfe und die Physharmonika-Partie für allerhand Instrumente; sogar die Pauke wirbelte am Schlusse. Endlich wurde die Melodie für Gesang gesetzt, und ist noch heute in den Concertsälen, ja selbst in Kirchen der größeren deutschen Städte als „Ave Maria“ von Gounod zu vernehmen. Wir haben sie in Berlin während der Wintersaison 1884—85 zweimal von Hofsängerinnen (vor wenigen Jahren auch von der

großen Adelina Patti) singen hören. Läßt sich nicht mit Bestimmtheit behaupten, daß diese Composition dem Namen Gounod den ersten weit tönenden Ruf gegeben hat? Und ist es nicht ganz merkwürdig, daß in keinem Gounod-Artikel von dieser Composition gesprochen ward?

Allerdings — der Erfolg, den „Margarethe" fünf Jahre später (1859) errang, war ein ganz anderer*). Durch ihn ward Gounod ein in allen Welttheilen gefeierter Mann, damals noch in höherem Grade als Richard Wagner, dessen Weltruhm viel später zu glänzen begann. Die Oper hat sich bis heute auf allen Bühnen aller Länder erhalten. Es muß also doch ein ganz tüchtiges Stück Lebenskraft darin stecken; ob dieselbe immer edler Natur? Das ist eine Frage, vor der nur sehr wenige Opern bestehen können! Wir wollen das Werk zuerst als eine französische Oper betrachten, dann aber auch einige Betrachtungen vom deutschen Standpunkte anstellen.

Vor Allem muß festgestellt werden, daß die Musik in „Margarethe" in der großen Mehrzahl der Nummern jenen ausgeprägten nationalen französischen Charakter trägt, auf den wir in unserer Darstellung der französischen Opernmusikentwickelung hingewiesen haben. Meyerbeer'sche, Weber'sche, selbst Wagner'sche Anklänge mögen sich einem sorgsamen Reminiscenzen-Sammler bieten. Aber im Ganzen und Großen ist doch der französische Stil vorherrschend, der sich auch in Aubers „Stumme" und „Ballnacht" zeigte; kurze gefällige Melodien, prickelnde Rhythmen, und in allen Liebesscenen der schwärmerische echt französische Romanzenton. Dabei hat Gounod in dieser Oper eine

---

*) Die im Jahre 1858 am théatre lyrique gegebene „komische" Oper: „le medecin malgré lui" nach Molières gleichnamiger Posse, hat auch sehr wenig Dauerkraft bewiesen. Wir kennen den Klavierauszug. Sehr viel geistreiche Feinheiten, aber keine komisch heitere, drastisch wirkende Musik!

wahre Meisterschaft der dramatischen charakteristischen Instrumentation gezeigt, ohne sie aus dem Rahmen der Begleitung heraustreten zu lassen Man kann nicht sagen, daß er in irgend welcher Nummer hervortretende Eigenthümlichkeit der Erfindung zeigte. Aber er bewährt sich fast überall als ein sehr geistreicher Eklektiker, der seine Musiksprache in anständiger und feiner Weise vorbringt, und daher auch mit Wendungen, denen innerer und tieferer Gehalt abgeht, einen günstigen Eindruck zu erzeugen vermag.

Gar viel ist gestritten worden über die Auffassung des „Gretchens", ob das überhaupt die ideale deutsche Gestalt Goethes sei, oder nicht vielmehr ein französisches recht braves, verliebtes und poetisch aufgeputztes Nähmädchen (grisette)?

Die Leute, welche Gounods Gretchen nicht als musikalischen Wiederschein des Goethe'schen gelten lassen wollen, haben vollkommen Recht, nur dürften sie überhaupt an die ganze Oper durchaus keinen deutschen Maßstab anlegen. Es gibt eben in der Dichtkunst — theilweise auch in der Musik — gewisse Schöpfungen, die ein so rein nationales Gepräge tragen, daß auch der gebildetste Beurtheiler einer andern Nation sie nicht vollkommen fassen, sich nur einigermaßen in sie hineindenken kann. Es sind Schöpfungen, die so zu sagen aus dem nationalen Leben hervorgegangen sind, in denen der Inhalt reicher ist als die Form ihn wiedergeben kann und nur von den nationalen Gefühlen ganz erfaßt wird. Gewisse Gedichte Bérangers, ja selbst manche Verse von Alfred de Musset sind so ganz französisch, daß jeder Versuch, sie zu übersetzen, dem gewandtesten Handhaber der (viel reicheren) deutschen Sprache mißlingen muß. Manche französische Conversationsstücke sind in mittelmäßiger Darstellung durch Franzosen viel wirksamer, packender, überzeugender, als in der besten durch Deutsche, aus dem einfachen Grunde, weil manche

französische Gestalten und eigenthümliche Charakterzüge nur von Franzosen wiedergegeben werden können. Manche französische Roman-Gebilde erscheinen interessant im Original, während sie in der Uebersetzung geradezu unerträglich anwidern. Balzacs „peau de chagrin“ ist in jeder andern Sprache unmöglich. Dagegen ist Vieles in „Hermann und Dorothea“ und das „Gretchen“ nur den Deutschen ganz verständlich; wie auch dem musikalisch gebildetsten Franzosen Bachs Matthäus-Passion*) und manche Lieder Schumanns nie das sein werden, was sie dem Deutschen sind. Als Ary Scheffer seine „Mignon“ in Paris ausstellte, nannten die Franzosen das Bild „la petite mendiante“. Derartige französische Zurechtlegungen für deutsche Gestalten kann man zu Dutzenden aufweisen. Wer an Goethe denken will, der hat mit Gounods „Margarethe“ nichts zu schaffen. Wer aber eine französische Oper mit interessanten geistreichen und melodiösen Einzelheiten ohne alle Nebengedanken zu hören sich entschließen kann, der wird unbefangen urtheilen.

Gounods Gretchen singt nicht einen Ton wahrer deutscher Musik. Der „König von Thule“ ist Meyerbeerisch, der Walzer ist gar nichts, das Duett mit Faust ist durch und durch französisch, wie ich schon dargelegt habe. Die letzten Acte sind so wenig bedeutend, daß man sich um die Nationalität gar nicht zu kümmern braucht. Nur die Schlußscene ist theatralisch wirksam combinirt. Aber das Thema selbst ist auch eher dürftig, doch immerhin französisch zu nennen. Der Erfolg der Oper ist in Frankreich nur noch von „Mignon“ erreicht worden, welche aber, da sie Dialoge enthält, nur am théatre de l'opèra comique gegeben werden kann, während Margarethe aus dem thèatre lyrique in die große Oper eingezogen ist.

---

*) Steht doch schon der katholische Süden Deutschlands diesem Werke anders gegenüber als der protestantische Norden.

Gounod hat später noch mehrere Opern-Versuche angestellt, aber ohne je eine Wirkung zu erzeugen, die der eben erwähnten im entfernten gleich kam. Die komische Oper „Philemon und Baucis", die große „Königin von Saba", die Mischoper „Mireille" kamen nicht über eine geringe Anzahl von Vorstellungen, und nicht über das Weichbild von Paris hinaus. Erst mit „Romeo und Juliette" gelang es ihm wieder in das Ausland zu dringen. Der Gegenstand der Handlung ist eben ein in allen Zonen gleichmäßig anregender und Gounods Musik ist mit besten Absichten und mit großem Fleiße gearbeitet. Aber sie enthält nicht zwei Nummern, von denen man einen unmittelbaren Eindruck erhielte; es ist Alles vornehme Phrase. Auch hat Gounod hier den Weg der französischen Oper verlassen, und wollte etwas Apartes hervorbringen, etwas das einerseits gar nichts von Wagner hätte und anderseits doch Wagnerschen Principien dramatischer Musik nachstrebte. Die Folge dieses Strebens war, daß er ein Zwitterding zu Wege brachte. Romeo und Julia erscheint hier und da in den großen Opernhäusern, und wird von den Kennern mit achtungsvoller Gleichgiltigkeit angehört.

Gounod hätte viel besser gethan, wenn er wieder zum französichen Romanzenton zurückkehrte, den er in Margarethe in erweiterter Form und mit geschicktester Instrumentation so glücklich verwendet, auch in einigen kleinen Liedern mit Erfolg angebracht hat. Seine neuesten Werke haben jedoch gezeigt, daß er sich immer mehr und mehr von der Sphäre des Natürlichen entfernt, und in die des Mystisch-Nebelhaften zu dringen versucht. Seit einigen Jahren hat er sich auf die Composition großer Kirchenwerke geworfen, und wählt auch nur solche Opernbücher, deren Handlung ganz religiöser Natur ist. Wann er so ganz fromm geworden ist, läßt sich nicht genau bestimmen; vielleicht seit die Leidenschaft für eine schöne englische Frau eine so schlimme Wen-

dung erfahren mußte. Wir begehen gewiß keine Indiscretion, wenn wir das hier anführen, was der ihm befreundete Professor Hanslick in seinen „Musikalischen Stationen“ 1880 über diese Lebenswandlung veröffentlicht hat: „Sein Herz hat in London einen argen Feldzug durchgemacht; arg geschlagen und zerschlagen hat er es nach Paris zurückgebracht. Jetzt endlich sind die letzten Ketten rasselnd von ihm gefallen; die erst so süße, dann unerträgliche und entwürdigende Leidenschaft zu der schönen Frau Georgine Weldon. „Affreux“ nennt er das Benehmen der Dame, die ihn mit vergötternder Zärtlichkeit umstrickt hielt, um seine Protection, sein Talent, seine Arbeit eigennützig auszubeuten und ihm schließlich seine Partituren, die Oper Polyeucte mit einbegriffen, zu veruntreuen. Es hatte eben ein Brief dieser Dame im Figaro gestanden, worin sie von Verfolgungen durch hohe und höchste Personen spricht — ich konnte die Vermuthung nicht unterdrücken, die Schreiberin müsse nicht recht bei Verstand sein. „O nein,“ fiel Gounod lebhaft ein, „sie ist sehr hellsehend, sie sieht im Dunkeln wie eine Tigerkatze,“ u. s. w.“ So erzählt Hanslick ganz offen.*)

Gounod hat vor etwa drei Jahren ein großes Oratorium, eine „Trilogie“ „Rédemption“ in Birmingham aufführen lassen, in neuester Zeit eine Messe in den Hallen von St. Eustache, welche nach dem Muster des ältesten Palestrina-Stiles gearbeitet ist; inzwischen war er mit der Composition eines durchwegs mystischen Oratoriums „Mors et vita“ beschäftigt, welches das Leben des heiligen Franz von Assisi darstellen, und die ganze Kraft des Componisten für die nächsten zwei Jahre in Anspruch nehmen sollte. Wir haben nur die „Rèdemption“ gehört und geprüft,

---

*) In neuester Zeit haben um dieser eigenthümlichen Angelegenheit willen Gerichtsverhandlungen in England gegen Gounod stattgefunden; der Abwesende wurde zu einer starken Summe verurtheilt.

und können daher nur dieses eine Werk beurtheilen. Es ist aber so sehr umfangreich, und vom Componisten mit einer so ausführlichen Vorrede versehen, welche seine Principien und Ansichten vollkommen erkennen läßt, daß es breiteste Grundlage für ein umfassendes Urtheil bietet. Diesem müssen jedoch einige allgemeine Betrachtungen über die Kirchenmusik vorangehen, über deren Wesen, Beziehungen zur Kunst und zur Kirche, zur Menschheit.

Die Entwickelung der Kirchenmusik und des Kirchenstils ist unzertrennlich nicht blos von den religiösen Anschauungen, sondern auch von den religiösen Gewohnheiten der Mehrzahl der gebildeten Klassen. Es herrscht eine immerwährende Wechselwirkung zwischen den sittlichen und religiösen Bedürfnissen der Menschen und den Erzeugnissen der Kunst. Es gibt keine Erhebung und keinen Verfall der Kunst, die für sich allein gedacht werden könnten. Wenn große Ideen die Menschheit bewegen, dann finden sich die großen Künstler, welche diese Ideen concentriren, höher tragen, in einem Kunstwerke zur reinsten unvermischten Anschauung bringen. Die großen Kunstwerke sind die, in welchen die höchsten Ideen der Zeit, in welcher sie entstanden, geläutert und verklärt sich wieder spiegeln, und vom schaffenden Genius mit den höchsten Ideen aller Zeiten in Verbindung gebracht sind. Das ist ja eben das Göttliche im Genie, daß seine Schöpfungen sein eigenthümliches Gepräge tragen, und doch immer mehr sich mit der Allgemeinheit vereinigen, Gemeingut werden, und für alle Zeit dieselben bleiben, während das Beste, was die Talente hervorbringen, über eine gewisse Periode hinaus nicht wirkt, und dann nur mehr kunsthistorisches Interesse bietet.

Als nach der Reformation die katholische Geistlichkeit in Italien eine strengere kirchliche Haltung annahm, da fand auch der erhabene Geist Palestrinas das Feld für seine herrlich hei-

ligen Werke. Die Richtung, die er der Kirchenmusik gab, blieb vorherrschend bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Die katholische Kirchenmusik in Italien war die beste in Europa, und die vortrefflichen Chöre der größeren Kirchen übten eine besondere Wirkung auf die gläubige Menge; sie erhöhten in stärkstem Maße jene eigenthümliche, der Verzückung nahe Stimmung, in welche leicht erregbare Gemüther beim katholischen Gottesdienste gerathen können, der die Mischung geheimnißvoll sinnbildlicher Feierlichkeiten und großer äußerer Pracht mit unvergleichlichem, von tiefster Menschenkenntniß zeugendem Geschicke bereitet. In der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts beginnt die merkwürdige Wandlung in der katholischen und protestantischen Kirchenmusik. Deutsche Meister verpflanzten italienische katholische Kunst in die protestantische Musik der Heimat. Schütz, der große Vorgänger Bachs, studierte in Venedig unter Gabrieli dem Jüngern*) den schönen Bau, die melodische Führung der Stimme, die wirksame Instrumentation, die er dann in seinen Oratorien selbständig und ganz im Geiste der evangelischen Kirche anwandte. Dagegen verflachte in Italien die Kirchenmusik immer mehr, bis zuletzt gar die Concerti ecclesiastici stattfinden, da in der Kirche Sänger und Instrumentalisten sich als Virtuosen hören ließen, und Ende des achtzehnten und im neunzehnten Jahrhundert während des Gottesdienstes beliebte Opernmotive auf der Orgel ertönen. Im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts begann in Deutschland die Pflege der Sprache, das Bürgerthum war gegenüber den Höfen, von denen die meisten sich in ärgster Nachahmung des französischen wüsten Hoflebens gefielen, der Hüter der Bildung, der häuslichen Tugenden, der Religiosität. Und Bach und Händel vollendeten,

---

*) Auch Prätorius war ein Schüler dieses Gabrieli; und wie schön melodisch sind manche seiner vierstimmigen Kirchengesänge!

was Hasler, Prätorius und Schütz, die Schüler der Italiener, begonnen hatten, sie trugen die echte protestantische Kirchenmusik zur höchsten Höhe. Sie waren die Spitzen jener geistigen Gebirgskette evangelischer Kirchencomponisten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Aber so wie die übergroße Mehrzahl der Gebirgsreisenden nur die Namen jener höchsten Berge kennt, von denen aus die weiteste herrlichste Aussicht über ferne Gegenden sich öffnet, und die Namen der andern Höhen vergißt, über welche der Weg zu der Spitze führt, so auch kennen gar viele Musikfreunde nur die Namen der Größten in der Kunst, und dem Forscher bleibt es vorbehalten die andern zu erkennen, über welche der Weg zu jenen Höchsten führte. Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts und im Anfange des neunzehnten, als die verschiedenartigsten Ideen die Menschheit bewegten, trat die Kirchenmusik in den Hintergrund; die Oper und die Instrumentalmusik fanden die höchste Beachtung. Die kirchliche, nicht denkende Gläubigkeit schwand immer mehr und nur das Bedürfniß der religiösen Erhebung waltete noch in den Gebildeten. Selbst der ganz fromme Haydn war viel glücklicher in seiner „Schöpfung" und in den „Jahreszeiten", in der auf freie Texte componirten oratoriumartigen Cantate als in seinen Messen, die von religiöser Vertiefung gar wenig zeigen. Die romantische mit dem Mittelalter liebäugelnde Richtung, welche von den Neubekehrten Fr. Schlegel und A. Müller nach Oesterreich gebracht wurde und so gute Aufnahme fand, brachte nur in die kirchliche Malerei einen Wiederschein, nicht aber in die kirchliche Tonkunst. Die „Nazarener" Overbeck, Veit (beide Convertiten), Führich u. A. schufen fromme Gemälde nach dem Muster der Zeit vor der Renaissance, wollten den Triumph der Religion in der Kunst durchführen, indem sie die Mittel der Kunst verwarfen, jeden „Reiz" der Farbe vermieden und dafür eine Symbolik einführten, die weder die Kunst noch die Reli-

gion förderte. Ihre Werke erregten eine zeitlang großes Aufsehen, heute bieten sie kunsthistorisches Interesse. Aber die Tonkunst hat nur ein hochbedeutendes Werk aus jener Zeit aufzuweisen: Beethovens Missa solemnis, und diese ist mit dem höchsten Aufwande jener Instrumentation und Harmonisation componirt, die zu den Errungenschaften der neuen Kunst gehörte; sie steht also jener gezwungenen Einfachheit sehr ferne und enthält dennoch vieles, das zu den erhabensten Schöpfungen der religiösen Musik gerechnet werden muß.

Gleichzeitig als in Norddeutschland die Philosophie wieder christlich war, erschloß sich die herrliche Nachblüthe des Oratoriums in Mendelssohn, nachdem auch die bisher vernachlässigte Kirchenmusik Bachs wieder zu Ehren gelangt war. Aber wenn man recht in's Auge faßt, daß nicht der christliche „Paulus" das beste Werk des edlen Felix war, sondern „Elias" und die sehr unchristliche „Walpurgisnacht," so ist es kein Wagstück zu behaupten, daß auch er nur das gebildete religiöse Christenthum seiner Zeit in höchster Kunst vertrat, nicht das entschwundene kirchlich gläubige. Geläutertes philosophisches Christenthum, Erhebung, Begeisterung durch die „Idee" eines Erlösers, eines Menschwerdens der Gottheit war in jener Zeit vorherrschend; aber das dogmatische kirchengläubige Christenthum existirte nur in einer sehr kleinen Minderheit. Es ist bezeichnend, daß in jener Zeit ein höchst bedeutendes Kunstwerk im strengen altkirchlichen Stile geschaffen wurde, aber erst in der neuesten Zeit zur richtigen Würdigung gelangt ist: die sechszehnstimmige Messe des Protestanten Grell. Dieses große Meisterwerk, das die schönsten Klangwirkungen mit der vollkommenen Kunst des Contrapunktes vereint, blieb lange in Deutschland unbeachtet, und ist erst jetzt in Leipzig zur Aufführung und zur verdienten Verehrung gelangt, während Brahms' deutsches Requiem, das ganz auf dem Boden der Neuzeit steht, binnen we-

nigen Jahren fast in allen großen Städten Deutschlands aufgeführt worden ist, und gleich von Anfang her vorwiegend günstigste Aufnahme gefunden hat.

Wir kommen nun zur Schlußfolgerung unserer Darlegungen: Nur das Kunstwerk, das in dem Boden der Ideen seiner Zeit wurzelt, und das auch in den Formen mit seiner Zeit im Zusammenhange steht, ist der Dauer sicher. Es kann und soll den höchsten Ideen entsprießen; es kann und soll in den schönsten und auch schwierigsten Formen erscheinen; aber es darf nicht nach den Formen früherer Zeiten zurückgreifen, um deren Ideen darzustellen, denn es wird im besten Falle nur ein fremdartiges Kunststück sein, kein dauerndes Kunstwerk. Und hier sind wir am Punkte angelangt, wo wir Gounods kirchliche Tonwerke besprechen können.

Gounod hat in der „Rédemption" (Erlösung) offenbar zugleich eine neue Gattung schaffen und die alte katholische Liturgie-Manier anwenden wollen. Das erste beweist seine fünf Seiten lange Vorrede, sein „Commentar", das andere bekundet die Musik. Der fünf Seiten lange Commentar des Verfassers sagt: „Dieses Werk ist die lyrische Darstellung der drei großen Thaten, auf welche das Bestehen der christlichen Gesellschaft sich gründet, und diese sind: 1) die Leidensgeschichte und der Tod des Erlösers, 2) sein glorreiches Leben auf Erden seit seiner Auferstehung bis zur Himmelfahrt, 3) die Verbreitung des Christenthums in der Welt durch die apostolische Sendung. Diesen drei Theilen der vorliegenden Trilogie geht ein Prolog voran" u. s. w. Der Prolog enthält nun wieder drei Abtheilungen, die Schöpfung, das Chaos, „ein instrumentales Vorspiel, die Verworrenheit der Elemente andeutend", dann die Erschaffung des Menschen, Sündenfall und „Erstes Erscheinen einer typischen Gesangsweise des Menschen; Gott als „Erlöser"; dann Erlösung im ewigen Rathe beschlossen, mystischer Chor,

Verkündigung des Geheimnisses der unbefleckten Empfängniß" u. s. w. Dann kommt „Erster Theil": I. der Calvarienberg in sechs Unterabtheilungen; II. die Kreuzigung, III. Maria zu den Füßen des Kreuzes („das Orchester drückt das Mitleid mit den Schmerzen der Mutter aus", während die Chöre „Unisono das Thema der Klage anstimmen und die Orgel das liturgische ‚Stabat mater' bringt"), IV. die beiden Missethäter, V. der Tod Jesu, VI. der Centurio. — Zweiter Theil: von der Auferstehung bis zur Himmelfahrt, wieder in sechs Abschnitten. Hier belehrt uns der Componist und Commentarist, daß bei den Worten „Er ist auferstanden" „der Gesang und die Bässe plötzlich eine Terz überspringen, gleichsam um auszudrücken, daß Christus durch seine göttliche Macht das Grab und die Herrschaft des Todes besiegt hat"! Dritter Theil: Pfingsten. „Ein instrumentales Vorspiel verkündet die Morgenröthe des gesegneten Zeitalters" (des Friedens, der allgemeinen Brüderlichkeit). In dieser Weise geht der Commentar fort bis zur „Verherrlichung der heiligsten Dreieinigkeit von Jahrhunderten zu Jahrhunderten". Dann kommt das Nachwort, daß der Gedanke zu dem musikalischen Werke über die Erlösung ihm im Herbste 1867 kam und er „das Libretto" schrieb, dann die zwei später zu nennenden Stücke componirte und „erst zwölf Jahre später die Arbeit beendigte und für das Musikfest in Birmingham bestimmt hat." Dieser Commentar von Gounod erinnert an die Erklärungen, die Cornelius zu den Zeichnungen für das in Vorschlag gebrachte „campo santo" gab (er nannte sie seine „Doctordissertation"). Man war nun wohl zu der Annahme berechtigt, daß, wenn in der „Trilogie" auch nicht alle Theile dem hohen Entwurfe entsprächen, doch die Haltung eine ernste würdige und besonders die Recitative und die großen Chöre geeignet sein würden, religiöse Stimmung, Vergessen des Tagesgetriebes, Einkehr in sich, Erhebung zu

erzeugen. Man mußte auch mit Bestimmtheit voraussetzen, daß in den Chören die höhere contrapunktische Kunstform, öfters angewendet, die ganze Aufmerksamkeit des Hörers fesseln und ihn allen anderen Gedanken entrücken und daher in die weihevolle „religiöse“ Stimmung versetzen würde. Aber gerade die Recitative und die langen Chöre sind der schwächste Theil des Werkes. Wir können hier Notenbeispiele leider nicht anführen; aber jeder einigermaßen musikalisch gebildete Leser wird verstehen, wenn wir sagen, daß in 15 bis 20 Stellen das Recitativ sechs bis acht Mal denselben Ton wiederholt und dann chromatisch auf- und absteigt, um dann wieder auf einem Tone zu verbleiben. Es ist das die im katholischen Ritus gewöhnliche Art der Liturgie und mag daselbst das Recht der Gewohnheit für sich haben; aber in einem Oratorium angewendet, dem ein so großartiger Plan zu Grunde liegt, wie der in der Vorrede angedeutete, und so oft wiederkehrend, hat diese Art nur eine Wirkung: gänzliche Ermüdung.*) Die Chöre ertönen gar oft in der Octave fortschreitend, selbstverständlich ohne Accorde; wo aber diese angebracht sind, da sucht man vergeblich nach einer Stimmführung und Harmonisation, wie sie einem großen Kirchenwerke zukommen. Das ist wahrlich nicht der altitalienische, der Palestrina-Stil, für den Gounod so sehr schwärmt; denn in diesem ist bei einfachstem Gange die höchste Kunst der Stimmführung und eine Kühnheit und Originalität der Harmonien nachzuweisen, die alle Versuche der

*) Beethoven läßt in seiner Missa solemnis am Ende des sphärenhaften „Et incarnatus“ unter den vier Solostimmen plötzlich den vierstimmigen Chor nur mit der Quinte $\frac{es}{as}$ „Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine“ in der Art wiederholen, wie man sie in den Prozessionen von den Kindern und Frauen hört. Diese echt katholische Wendung ist von unbeschreiblicher Wirkung; da schwebt der heilige Geist über der gläubigen Gemeinde!

Nachahmung von vornherein als verfehlt erscheinen läßt. Wir können auch nicht glauben, daß Gounod schon bei Composition der „Rédemption“ den Palestrinastil im Auge gehabt hat. Sonst konnte er unmöglich solche entschieden Wagner'sche Wendungen*) anbringen, wie sie in dieser Trilogie vorkommen. Gleich in der Erzählung vom Sündenfalle vernimmt man die Accorde, mit welchen Brünhilde von Wotan in den Schlaf gebannt wird, und daß Gounod nicht erkannt hat, wie ihm nach den Worten „Vater in Deine Hände“ das Schwertmotiv in die Feder geflossen ist, bleibt uns ganz räthselhaft.

Auffallend ist auch, wie derselbe Trompeten-Rhythmus ♩ ♪ ♪ ♪ ♩ bei jeder Gelegenheit wiederkehrt, ob nun vom Tode oder von der Auferstehung, vom Himmel oder von der Hölle die Rede ist. Zum ersten Male tritt er hervor in dem Marsche „bezeichnend die Rohheit der materiellen und heidnischen Gewalt, welche Jesum zum Martertod führt“ (so erklärt der Commentar), der aber ein bezeichnendes originales oder nur interessantes musikalisches Motiv nicht bietet.

Es ist merkwürdig, daß die schönsten Theile des Werkes entschieden diejenigen sind, welche Gounod schuf, als er noch mit der Composition weltlicher Opern beschäftigt war, noch mit der sinnlichen Welt lebte und liebte, und noch nicht ganz fromm geworden war. Nach seiner eigenen Erklärung hat er ja „das Libretto“ im Winter 1867/68 gedichtet, und damals nur den Gang zum „Calvarienberg“ und den ersten „Pfingstchor“ gedichtet. Diese beiden Theile können als Höhepunkte des Werkes bezeichnet werden. Denn nach dem oben erwähnten bedenklichen Marsche ertönt ein sehr schöner choral-

---

*) Hanslick berichtet in dem obenangeführten Buche, Gounod habe ihm 1878 in Paris über Wagner gesagt: „Nous nous tournons le dos.“ Die „Rèdemption“ ist aber viel später als 1878 geschrieben.

artiger Gesang „Heiland Du thronst“ allerdings in bequemem Unisono, aber schön erfunden und wirksam instrumentirt; der Pfingstchor aber ganz einfach, ganz anspruchslos, ist sehr schön und stimmungsvoll. Das sind zwei Stücke, die nur ein bedeutender Componist geschrieben haben kann. Das Motiv der Versöhnung, das Gounod als „Typischen Gesang“ behandelt und oft wiederkehren läßt, ist sehr melodiös. Die „Rédemption“ enthält also Einzelheiten, die von jedem gerecht Urtheilenden als sehr schön anerkannt werden müssen. Aber wir behaupten und zwar ganz apodiktisch, als ganz unabweisliche Nothwendigkeit, daß ein groß angelegtes Knnstwerk, eine Trilogie, in welcher die höchsten Mysterien des Christenthums veranschaulicht werden sollen, vor Allem Stileinheit und vollendete Handhabung jeglicher Kunstform bieten muß; daß, wo diese fehlen, schöne Einzelheiten oder die fromme Gesinnung allein nicht entschädigen können. Ich zweifle nicht einen Augenblick, daß Gounod ebenso fromm ist, als Brahms. Aber das deutsche „Requiem“ ist dennoch ein höheres religiöses Kunstwerk als die „Rédemption“. Man sage nicht, daß zwischen katholischer und protestantischer Kirchenmusik ein Vergleich nicht gezogen werden soll; giebt es eine echtere katholische Musik als Mozarts Requiem? Kann es eine mehr dramatische Auffassung des Textes geben als das „Tuba mirum?“ Und dennoch welch eine Kunst des Baues und welch eine Schönheit!

Wir haben nun dem Kirchencomponisten Gounod hinreichend lange Betrachtungen gewidmet und können nur mit der wiederholten Bemerkung schließen, daß die von ihm in neuester Zeit angekündigte Rückkehr zu den ältesten Formen keine Hoffnungen zu hohen Kunstwerken bietet. Man kann ein musikalischer Stylit*) werden, ohne dadurch als musikalischer Stilist

---

*) „Styliten“, Säulenheilige des 5. Jahrhunderts, die auf der

Besseres zu leisten. Kehren wir nun zu Gounod, dem Operncomponisten, zurück. Er ist ganz entschieden der bedeutendste der ganzen neuen Periode. Er mag vielleicht weniger Originalität besitzen als Auber, diesem gegenüber nur als Eklektiker gelten können; aber er überragt ihn und die Zeitgenossen an künstlerischer, vornehmer Auffassung, an umfassenderem Wissen und an Formkraft. Selbst „Romeo und Julia" ist ein Werk, das immer auf eine gewisse Achtung des Musikers Anrecht hat, wenn auch der Besucher des Theaters wenig Anregung oder Vergnügen darin findet. Und der großartige Erfolg der „Margarethe" ist einer, der nicht mit einem paar verbrauchten Sätzen von „Zugeständnissen an den Geschmack der Menge" abgethan werden kann. Wir finden gerade, daß der Erfolg der Zugeständnisse immer mehr abnimmt, daß der ordinäre Schmuckwalzer immer weniger gefällt, während die wahren Schönheiten der Oper ihre Wirkungskraft nach wie vor bewahren.

Wird Gounod, nachdem er sich ganz der Kirchenmusik zugewendet hat, jemals noch die Composition einer Oper unternehmen, einen neuen Bühnenerfolg erringen? Diese Frage kann nur die Zukunft beantworten, wir aber wollen dem sehr Bedeutenden das er bisher geleistet, an dieser Stelle die gebührende Achtung gezollt haben. Auf der Ruhmesleiter, auf welcher die französischen nationalen Operncomponisten der letzten sechzig Jahre stehen, ist ihm die oberste Sprosse beschieden.

Spitze einer Säule den größten Theil ihres Lebens in frommer Buße und Beschauung verbrachten.

Hans von Bülow und Anton Rubinstein in ihrem öffentlichen Wirken.

Ein Vergleich der Wesenheit Bülow's und Rubinstein's führt nicht allein zu psychologischen Prüfungen der Persönlichkeit, sondern zu weitergreifenden allgemeinen culturhistorischen Betrachtungen; denn die Beiden sind in ihrer ungleichartigen und entschiedenen Geistesrichtung und künstlerischer Kundgebung zu gleicher Zeit bedeutende eigenthümliche Individuen und auch urbildliche (typische) Vertreter einer Gattung. Rubinstein ist ein echtes Kind der russischen Gesellschaft, Bülow ist — das wird nun recht paradox klingen, soll aber später bewiesen werden — ein richtiger deutscher hyperidealistischer Künstler.

Bülow, altadeligem Geschlechte entstammend, widmete sich zuerst juristischen Studien; Leidenschaft für Musik, glühende Verehrung Wagner's bewogen den Zwanzigjährigen, seine ausgezeichnete musikalische Begabung zum Lebensberufe auszubilden. Mit eisernem Fleiße, mit unvergleichlicher Energie und Ausdauer erklomm er die Höhen einer in ihrer Art einzigen Meisterschaft. Seine Wiedergabe der letzten fünf Sonaten Beethovens, die er fast ohne Unterbrechung nach einander aus dem Gedächtnisse zu Gehör brachte, war nicht etwa wie die Beethoven-Abende Rubinstein's eine erstaunliche Kraftäußerung

mit einigen glänzenden Momenten, mit Wetterleuchten des Genies, sondern eine ganz hochkünstlerische Wiedergabe, eine wahrhafte Entsiegelung dieser sibyllinischen Bücher. Rubinstein, der Sohn sehr einfacher israelitischer moldauischer Bürgersleute, war schon als neunjähriges Wunderkind in Europa berühmt; fast mühelos wandelte er den Weg zur Meisterschaft, denn die Natur hat ihn mit den reichsten Gaben nach allen Richtungen ausgestattet; und trotz der Ungleichheiten in seinen Vorträgen hat er die Bewunderung ja das Entzücken selbst der strengeren Beurtheiler erregt — wer wollte sich dem Eindrucke dieses herrlichen, vollen, aller Färbungen fähigen Anschlages, dieses dämonischen Feuers, dieses Schwunges der Auffassung entziehen, so lange nicht das Heiligste mit ungeweihter Hand angetastet ward? Bülow der sich erst spät der Künstler-Laufbahn widmete, hat gerade in den Disciplinen, welche eine von Jugend auf geübte Hantierung verlangen, im Lehrfache, in der Leitung des Orchesters Bewunderungswürdiges geleistet. Seine Ausgaben Beethoven'scher Compositionen und unzähliger Studienwerke zeugen von tiefstem gründlichstem Eindringen und praktischem Blicke. Und was hat ee als Dirigent vollbracht! Seine Führung von „Tristan und Isolde“ in München, von mancher Oper in Hannover ist noch unvergessen. An die Spitze der kleinen Meininger Hofcapelle berufen, deren Existenz kaum bekannt war, deren beste Mitglieder keine höhere Anerkennung beanspruchten, als gute Musiker zu sein, trat er nach zweijähriger Thätigkeit mit ihr in die Oeffentlichkeit und bot Leistungen, welche durch unfehlbare Sicherheit, durch Feinheit und Schwung selbst den verwöhntesten Hörer zur lautesten Bewunderung hinrissen; es war, als ginge ein elektrisches Fluidum von seinem Taktstocke aus, und die überlegene Festigkeit und Sicherheit dieses sonst so übernervösen Mannes erschien wie ein Räthsel! Rubinstein, der im gesellschaftlichen Leben so viel ruhigere, ist ein sehr erregbarer Dirigent. Selbst

seine größten Verehrer unter den Sängern beiderlei Geschlechtes, die seine Opern fleißig studirten, bevor er an das Dirigentenpult trat, fürchteten seine Aufgeregtheit und Unsicherheit im Zeitmaße. Und die Aufführung der achten Symphonie Beethoven's, die er auf dem Rheinischen Musikfeste in Düsseldorf 1872 leitete — gehörte nicht zu den besten; wie glanzvoll ward sie von der kleinen Meininger Capelle unter Bülow wiedergegeben!

Als schaffender Künstler hat Bülow nur wenig geleistet, aber Interressantes, ernsthaft Gearbeitetes. Von Rubinstein dagegen existiren wohl an 115 oder mehr Werke, darunter manche für Clavier, die zehn bis zwanzig einzelne Nummern zählen, viele Opern, zwei Oratorien, sechs Symphonien, viele Lieder, Concerte u. s. w. In fast jedem seiner größeren Werke finden sich Gedankenblitze, die nur aus einem genialen Kopfe leuchten konnten. Das Thema des Finale seiner „dramatischen Symphonie" ist eines Großmeisters der Tonkunst würdig. Seine Oceansymphonie hat überall beste verdiente Aufnahme gefunden, seine fünfte (russische) Symphonie sprudelt von geistreichen Einfällen, seine geistliche Opern „Thurm von Babel", „Sulamith", die Opern „Makkabäer," der „Dämon" selbst der „Feramors" enthalten schöne Nummern; manche seiner Lieder sind über die ganze Welt verbreitet; die meisten seiner Clavierconcerte, Trio's, Sonaten bieten Interessantes, und manche seiner Salonstücke gehören zu den anmuthigsten der Gattung. Wenn nun ein so überaus reich ausgestatteter Künstler dennoch nicht die unbedingte Zustimmung der Fachgenossen und Kenner gewann, vielmehr berechtigte Bedenken erweckte, hier und da sogar einer unverdient geringen Würdigung seiner Werke begegnen mußte; wenn seine Opern sich nicht auf den Bühnen erhalten, seine Symphonien nur sehr selten in den Programmen der Orchesterconcerte erscheinen, wenn er entschieden als Pianist unvergleichlich größere Erfolge erzielte: so liegt ein Hauptgrund in der Wechselwirkung

zwischen seiner Wesenheit und der russischen Gesellschaft, in welcher er seit seinem zwanzigsten Jahre lebt und webt, zu der er nach jedem Triumphe zurückkehrt. In ihr fühlt er sich am meisten heimisch, und ihr sagt sein Wesen am besten zu.

Rußland ist zwar der jüngste Civilisationsstaat in Europa; aber er hat durch Kunst der Diplomatie und durch Waffengewalt unglaubliche Macht und Einfluß auf alle Verhältnisse gewonnen; so auch hat die russische Gesellschaft sich in einer Weise entwickelt, daß sie in Eleganz der Formen, im Raffinement geistiger und materieller Genüsse, sich den ältesten Staaten gleichstellt, ohne dabei die nationale Denkart im mindesten zu ändern. Keine Nation besitzt eine derartige Leichtigkeit, fremde Sprachen mit voller Sicherheit zu handhaben, fremde Literatur und Kunst aufzufassen, wie der Russe; keine ist in ihrem Denken und Trachten von den Einflüssen fremder Civilisation unberührter geblieben als der elegante Russe. Mag er für deutsche oder italienische Musik schwärmen, englischer oder französischer Literatur den Vorzug geben, realistischer oder idealistischer Malerei seine Neigung schenken, aus Hegel oder Schopenhauer philosophische Ansichten und Phrasen schöpfen, Alles das wird an seiner Welt-Anschauung nichts ändern. Die Kunst wird ihm die angenehmste geistig-sinnliche An- und Aufregung nach bloß materiellen Genüssen sein; was ethische Anschauungen der Kunst und des Lebens betrifft, so lehrt ihn die Geschichte seines Landes, in der inneren Entwickelung wie in den Beziehungen zu anderen Ländern, daß Ausdauer, Energie und gänzliche Unbekümmertheit um alles Andere am sichersten zum Ziele gelangen; er ist auch überzeugt, daß seinem Lande die Zukunft gehört — in dieser Ueberzeugung treffen der erzconservativste, strenggläubige Russe mit dem Dynamit-Nihilisten zusammen. In einer Gesellschaft, welche ohne culturhistorische organische, allmähliche Entwickelung so schnell in den Besitz der durch die letzten An-

regungen der Civilisation, durch den Luxus geschaffenen Genüsse gelangt ist, die immerwährende, durch künstliche Reizmittel beförderte Erregung anstrebt, sich zwischen Enthusiasmus und Abspannung bewegt; in einer solchen Gesellschaft wird der Künstler leicht verleitet, das Geniale*) über das Künstlerisch-Einheitliche zu setzen, neben glänzenden Einfällen Banales, Abgebrauchtes stehen zu lassen; er verliert zuletzt alle Selbstprüfung, und widmet dem Formellen, der thematischen Arbeit, der Durchführnng des musikalischen Gedankens, der Instrumentation, nicht die Sorgfalt, ohne welche ein wahres Kunstwerk nimmer geschaffen wird. Und da Rubinstein's persönliche Neigungen in vielen Dingen denen der ihn umgebenden Gesellschaft ganz entsprechen, da er ihr durch seine eheliche Verbindung und seine Stellung angehört**), so ist es leicht erklärlich, daß jene Eindrücke sich in seinen Werken wiederspiegeln, und daß diese eine Ungleichheit zeigen, welche über den Glanz der einzelnen Gedanken einen oft ganz verdunkelnden Schatten wirft. So erscheint es auch folgerichtig, daß die Werke mancher weniger reich begabten Componisten nachhaltigere Wirkung üben — sie sind eben künstlerisch einheitlicher und sorgfältiger gearbeitet.

Bülow ist ein Deutscher, ein schrullenhafter, aus allen Gleisen fahrender, manchmal bis zur Thorheit querköpfiger, aber echter Deutscher; eine Individualität wie die seinige kann überhaupt nur in Deutschland geboren werden und sich in solcher Weise entwickeln. In jedem anderen Lande dürfen auch die unbändigsten Sonderlinge nicht die eigene Nation angreifen, wenn sie nicht voll-

*) „Pour la musique il faut avoir le diable au corps“ äußerte er scherzhaft oft.

**) Rubinstein ist geadelt; seine Gemahlin ist die Schwester der Frau v. Arapoff, die einst in Berlin, wo ihr Mann als Gesandschaftsrath angestellt war, zu den gefeierten Damen zählte; er gehört also fast zur Aristokratie.

ständige Vereinsamung ertragen wollen. Aber in Deutschland findet größte Rücksichtslosigkeit, Verachtung der öffentlichen Meinung in Wort und That nicht bloß Entschuldigung, sondern vielfache Anerkennung, ja Bewunderung, weil die Flagge „Individualismus“ und „Idealismus“ bei uns alle möglichen Ladungen deckt. Das Hauptwerk Schopenhauer's blieb unbeachtet, bis er in seinen kleinen und trefflich geschriebenen Aufsätzen „Parerga und Paralipomena“ unbändig schimpfte; Richard Wagner gesteht in seiner Widmung an Frau von Muchanoff, daß erst sein Pamphlet „Judenthum in der Musik“ die Aufmerksamkeit der Leserwelt auf seine andern Schriften gelenkt hat. Zu Bülow's großem Verdienste muß hier bemerkt werden, daß seine Angriffe auf Andere nicht wie bei jenem Philosophen und beim Dichtercomponisten persönlichen Motiven entsprangen; die Beiden haben die ärgsten Invectiven geschleudert oder durch ihre Trabanten schleudern lassen gegen die, welche ihnen Anbetung verweigerten oder sonst unbequem erschienen. Bülow aber hat um seiner Interessen willen fast nie Jemanden angegriffen; doch wenn Einer, den er hoch ehrte, eine seiner Ansicht nach nicht genug laute Anerkennung fand oder gar beleidigt wurde, da schlug er um sich, ohne Rücksicht auf Recht oder Unrecht, unbekümmert, wen er gerade treffen mochte. Er ist eben ein hyperialistischer Deutscher trotz all seiner Koketterie mit Ausländischem, trotz seiner oft unvernünftigen Ausfälle auf deutsche Art und Anschauungen. Wäre er gleich bei seinen Anfängen auf jenen allgemeinen Widerstand gestoßen, den andere Nationen spüren lassen, so hätte er gewiß seinen Geist minder originellen Aeußerungen zugewendet. Ich will diese nicht entschuldigen, nur aus den allgemeinen culturhistorischen Verhältnissen erklären.

Das Verhalten Bülow's und Rubinstein's bei ihrem öffentlichen Auftreten erschien mir immer wie ein psychologisches Räthsel. Rubinstein, der fast ohne künstlerische Vorbereitung

spielt, und sich ganz den momentanen Regungen überläßt, sieht aus wie ein ganz in Musik Versunkener; nicht bloß das Auge der Frauen betrachtet diesen merkwürdigen Kopf und die poetisch ausdrucksvollen Zügen mit Interesse; er behandelt manchmal die weihevollsten Werke der Tonkunst willkürlich unpoetisch, sieht aber begeistert aus. Bülow dagegen, der immer ganz ernsthaft mit weihevoller Sammlung an die Lösung seiner Aufgabe tritt blickt manchmal um sich und hinab in das Publikum, als dächte er gar nicht an die Musik, und wollte mit irgend Jemanden Streit beginnen! Welch eine räthselhafte Erscheinung! Fast unerschöpflich wird der Stoff der Betrachtungen über die beiden Künstler, wenn man die jetzige Gestaltung des Kunstlebens, die dabei wirkenden Hebel, die Gruppen, die Beziehungen des Künstlers zum Publikum mit hineinziehen wollte.

Rubinstein ist ein vielseitiger, genialer, allgemein gefeierter Künstler; das große Publikum erträgt seine Fehler gern, selbst wo dieselben den wichtigsten höchsten Kunstgesetzen widersprechen, will sie gar nicht erörtert wissen. Bülow ist eine nicht so reiche aber durchaus geistvolle, tiefe Künstlernatur; alle *seine* Fehler sind die eines Mannes, der persönliche Beliebtheit nicht anstreben kann; wie hochkünstlerisch müssen nun seine Leistungen sein, auf welch künstlerisch sittlichem Boden müssen sie stehen, daß man jene Fehler ganz übersieht!

Albert Niemann.

Nicht dem berühmten „Tenoristen“ ist diese Skizze gewidmet, denn dieser hat in dem Augenblicke als diese Zeilen geschrieben worden, das 56. Jahr erreicht, also das Alter, in welchem ein ausübender Künstler nur mehr auf eine glänzende Vergangenheit zurück=, nicht auf eine derartige Zukunft hinblicken kann. Nicht die stimmlichen Leistungen Alb. Niemanns sind es also, denen wir Aufmerksamkeit zuwenden, sondern die künstlerische Bedeutung des Mannes, der mit den großartigen Entwicklungen der Oper, mit den Wagner'schen Schöpfungen und deren Verbreitung im unzertrennlichen Zusammenhang steht. Andere haben die eine oder andere Wagner'sche „Parthie“ schöner gesungen, haben momentan besser gefallen, als er; keiner jedoch vermochte sowohl im großen Publikum als in den Kennerkreisen derartige nachhaltige Wirkung zu erzeugen. Man erinnert sich gern wie schön Herr A. oder B. diese oder jene Stelle in der Walküre oder in Tristan vorgetragen hat*); aber im Ganzen spricht man nur

*) Der Wahrheit gerecht zu bleiben muß hier gesagt werden, daß Götze als Walther in den Meistersingern durch seine jugendliche, liebens=würdige Natur und herrliche Stimme die schönsten, verdienten Erfolge

von Niemanns „Siegmund“, von „Tristan“, von seinem „Florestan“ in Fidelio. Gleich anderen Tenor-„Sternen“, Wachtel, Vogel, Götz, Mierzwinski, Bötel*) war auch er in der Jugend zu einer ganz anderen als der musikalischen Laufbahn bestimmt; in theatralischen Erfolgen ward er von Wachtel und Mierzwinski überboten, die vielfach in italienischen „stagione“ von Petersburg und London gesungen und sehr große Einnahmen erzielt haben; aber Keiner vermochte im Publikum und bei den Kennern die künstlerische Bedeutung, den Antheil für seine Wesenheit, eine so eigenthümliche mit keiner anderen zu vergleichende Stellung zu gewinnen, wie Albert Niemann. Vielleicht hat auch Keiner so merkwürdige künstlerische Phasen durchlebt, so viele wechselnde, die Energie und Widerstandskraft aufs Höchste anspannende Schicksale erfahren, als er.

Albert Niemann ist 1831 in Erxleben geboren, als Sohn eines Gastwirthes. Sein Vater wollte zuerst den hübschen Jungen zum Studenten heranziehen, und sandte ihn in die Realschule von Aschersleben, wo er bis zum Freiwilligen-Examen vorrückte. (Sein Qualifikations-Attest bewahrt er neben dem ersten Bühnencontract mit besonderer Sorgfalt, als Jugenderinnerungen.) Dann traten aber mißliche Verhältnisse ein, welche jeden Gedanken an weitere Studien beseitigten; und der junge „Freiwillige“ ward Lehrling in einer Maschinen-Schlosserei. Damals kamen Mitglieder der Dessauer Bühne hie und da als

---

gewonnen, und daß Vogel als Siegfried — den Niemann nie gesungen hat, weil für diese Parthie ganz bartlose jugendliche Erscheinung als unabänderliche Bedingung gilt — unübertrefflich genannt werden kann.

*) Wachtel war Kutscher in Hamburg, Vogel Schulmeister, Götze Kaufmann, Mierzwinski Architekt (nach seiner Angabe) Bötel ebenfalls Hamburger Kutscher. Der älteste und der jüngste berühmte Tenorist sind also aus gleichem „hochgesessenen“ Stande hervorgegangen.

fliegende Schauspieler-Truppe in die kleinen benachbarten Städte; Albert Niemann besuchte eine Vorstellung, faßte eine unbezwingliche Leidenschaft für das Theater, und trat, achtzehn Jahre alt, auf die Dessauer Bühne als unbezahlter „freiwilliger" Statist. Sein damaliger Director Martini war später Jahre lang — — (bis zu seinem Tode) Souffleur an der Berliner Hofoper; er hat demselben Mann als weltberühmtem Sänger Worte aus dem Bühnenkasten zugeflüstert, der in Dessau unter seiner Direction als anmeldender Diener im Birch-Pfeiffer'schen „Pfarrherrn" ausgelacht worden war. Nach dem Tode des Vaters trat an unseren Helden die Nothwendigkeit, für seinen Unterhalt selbst zu sorgen, er wurde 1849 ein besoldeter Statist und Chorist für zehn Thaler monatlich; nebenbei schrieb er des Nachts Rollen ab, zu einem Silbergroschen für den Bogen, in eine Pferdedecke gehüllt, die ihm der Kutscher des Doctors lieh, in dessen Hause er eine Dachstube bewohnte. Als der „Prophet" in Dessau zur Aufführung kam, ward Niemann die Rolle des Mannes übertragen, der im letzten Acte Fides im Kerker die Ankunft des Propheten verkündigt; die wenigen Tacte die er hier sang, entschieden sein Schicksal. Das Publikum rief Beifall; der alte Friedrich Schneider ließ ihn des anderen Tages in seine Wohnung kommen, fand Gefallen an dem jungen energischen Manne, der nach dem Bericht aller Bühnenglieder in der ärmlichsten Kleidung, in den mißlichsten Verhältnissen nie den guten Humor verloren hatte (und schon damals die Augen der Schönen auf sich zog), und nahm sich seiner väterlich an. Er gab ihm Anweisung in der Musik, der brave Rusch lehrte ihn die Anfangsgründe des Gesanges. Lux, der jetzt noch in Mainz als geachteter Dirigent wirkt, war damals zweiter Capellmeister in Dessau. 1851 ging Niemann nach Stettin, wo die ehemalige erste Sängerin vom Dessauer Theater angestellt war, doch ward er vom Director nicht verwendbar gefunden. Nun

versuchte er sein Glück in Berlin; Herr von Hülsen ließ ihn „Probe“ singen, und gab ihm Mißfallen zu erkennen; um ein Stück Brod zu erlangen, ging unser Held (1851) als Aushelfer auf das damals noch im Freien befindliche Sommertheater in „Kroll's Garten“, gab den Beppo im „Fra Diavolo“ und den Dirkson in der „Weißen Dame“. Im Winter fand er Anstellung in Worms, sang den Tonio in der „Regimentstochter“, Stradella, Max im „Freischütz“. Dann kam er an das Hoftheater in Darmstadt, wo er zuerst als Fürst im „Freischütz“ auftrat, auch im Schauspiel wirkte. 1852—53 war er in Halle unter Director Bredow. Von Halle aus erscholl der Ruf des neuen Tenoristen so laut in die Ferne, daß Herr von Hülsen sich veranlaßt fühlte, ihn nach Berlin einzuladen, auf daß er ein zweites Mal „Probe singe“; diese gewann nunmehr die Zufriedenheit des Areopags; der „Probirte“ wurde nach Ablauf der Halleschen Verpflichtung auf Kosten der Königl. Intendanz dem Hofsänger Mantius für ein Jahr zur Ausbildung übergeben. Diese „Ausbildung“ schlug so vortrefflich an, daß Niemann bei seinem ersten Auftreten im Königl. Opernhause (als Sever in „Norma“) total durchfiel, und daß Herr von Hülsen und seine Kunst-Beistände den Gedanken an Verwendbarkeit dieses Menschen für die Königliche Bühne auf immer aufgaben. Nun ging unser Sänger wieder auf die Wanderung; zuerst 1854 im Frühjahr nach Stettin unter Hein's Direction; dieser machte Bankerott und der neue „Masaniello“, der die Stettiner begeistert hatte, saß mit seiner Barke auf dem Sande, was ihn übrigens nicht sehr beunruhigte. Er fühlte, daß sich bald Alles ändern mußte, und so kam es auch. Graf Platen, der hannoversche Hofintendant, berief ihn für den Winter 1854 nach der Welfenhauptstadt. Aber noch mußte der Sommer durchgelebt werden. Niemann ging mit einer wandernden Operntruppe nach Gumbinnen und Insterburg. In der letztgenannten Stadt, im September 1854,

hat er zum ersten Male den Tannhäuser gesungen, in einem zum Theater umgewandelten ehemaligen Wagenschuppen, mit Begleitung eines Claviers und einiger Streich- und Blasinstrumente. Dann ging er nach Hannover. Und von nun an öffnete sich die glänzende und immer glänzendere Laufbahn.

Ich will aus der Geschichte derselben nur einige wenig bekannte Thatsachen hervorheben. Niemann sang den „Tannhäuser" und „Max", machte sich aber auch den Spaß, neben Wachtel, der damals ebenfalls noch angestellt war, in „Stradella" den Tenor-Banditen darzustellen, und Tarantella zu tanzen. Als Roger nach Hannover kam, ward Niemann mit ihm zu Hofe berufen. Der französische Sänger, ein denkbar liebenswürdigster, selbstlosester, Allen die ihn kannten unvergeßlicher Künstler, war von seinem jungen genialen Collegen entzückt und rieth dem Könige, diesen zu Duprez nach Paris zu senden. Der kunstsinnige Monarch gab seinem jungen Tenoristen alle Mittel zum bequemen Aufenthalte in der Hauptstadt des neuen Kaiserreiches, bezahlte auch hinterher ein erkleckliches Sümmchen über die zuerst ausgesetzten Beträge. Von Duprez konnte Niemann schon aus dem Grunde nichts lernen, weil jener darauf hinarbeitete, vorzugsweise die Kopfstimme zu entwickeln; auch lag die Wesenheit der beiden Menschen so weit auseinander, daß der Schüler vom Lehrer nie Etwas in sich aufnehmen mochte.*) Dagegen ward ihm der Unterricht des Declamators Matthieux nützlich, obwohl im Anfang die französischen Mitschüler den langen Deutschen verlachten — den ihnen der Lehrer später als Muster in Mimik und Stellung (attitude) anpries. Den entschiedensten und edelsten Einfluß auf seine Darstellung wird wohl seine erste Frau geübt haben, die große Schauspielerin Marie Seebach,

---

*) Ich habe Duprez persönlich gekannt, nie einen aufgeblaseneren, kleinlich eitleren Menschen — der vollendetste Gegensatz Roger's.

die mit ihm an der hannöverschen Bühne angestellt war, von der er sich in den sechziger Jahren scheiden ließ um die ebenfalls sehr bekannte Schauspielerin Hedwig Raabe zu ehelichen. Nach seiner Rückkehr aus Paris ward Niemann vom König auf Lebenszeit angestellt, mit glänzendem Gehalte und fast unbeschränkter Freiheit des Gastspielens. Im Jahre 1858 besuchte er Richard Wagner in Zürich, und diese erste Begegnung knüpfte das Freundschaftsband für das Leben. Müde und abgespannt von langer Wagenfahrt war er mit seiner Frau aus Oberitalien angek)mmen, hatte den „Meister" bitten lassen, daß er ihn am nächsten Morgen empfange. Doch dieser bestand auf sofortiges Kommen — er wollte einigen Freunden (unter ihnen Tichatschek) den eben beendeten Tristan-Text vorlesen. Und so gingen sie hin, und blieben bis in die späte Nacht, gefesselt, bezaubert; und so ward Niemann der Tristan, dessen bloßes Erscheinen vor Isolden im ersten Acte, da sie ihn herrisch zu sich bescheidet, ihn von allen Darstellern und Sängern dieser Rolle unterscheidet und sofort als eine künstlerische Individualität erscheinen läßt, die mit ihren Vorzügen und Fehlern außerhalb des Vergleiches steht. Als Wagner 1860 durch die Protection der Fürstin Metternich seinen „Tannhäuser" in der großen Pariser Oper vorbrachte, berief er Niemann, den Napoleon III. bereits beim Fürstencongreß in Baden-Baden gehört und eingeladen hatte. Niemann war der einzige Deutsche, der den Parisern bei dem Tannhäuser-Krawall Achtung einflößte; als er im dritten Acte erschien und mit den höhnischen Worten empfangen ward „Encore un pélerin" trat er an die Lampenreihe und deutete mit Geberden an, daß er bereit sei abzutreten; da erschollen aus den Logen wie aus dem Parterre Rufe „Ce n'est pas pour vous, Monsieur", er wurde ruhig angehört, dann aber — als wieder der Gesang hinter der Bühne ertönte — ging der Höllenspectakel von Neuem los. Hier sei dem Gebote geschichtlicher

Wahrheit gehorchend erwähnt, daß fast in gleichem Maße wie die bubenhafte Gemeinheit des Jockeyclub Richard Wagners eigenes Verhalten den Sturz des Werkes herbeigeführt hat. Die Darlegungen seines begeisterten Verehrers Gasparini in Ménestrel (1863 oder 64) beweisen urkundlich, daß Direction und Künstler anfänglich dem Werke Theilnahme, selbst Bewunderung entgegen brachten, daß auch im Publikum eine günstige Meinung sich erkennen ließ, die vielleicht jener Büberei ein Gegengewicht bieten konnte. Aber Wagner mußte sich die Aufgabe gestellt haben, alle Anhänger zu beleidigen und in die Gegnerschaft zu zwingen; er tadelte den Capellmeister und das Orchester in rücksichtslosester Weise, warf alle scenischen Anordnungen über den Haufen und trat jeden Tag mit einer neuen Aenderung hervor. Und obwohl ihn der Director Royer in einem von Gasparini veröffentlichten Schreiben flehentlich und höflichst bat, doch nicht alle die guten Stimmungen (dispositions) gewaltsam zu zerstören, und auch die besten Freunde ihn warnten, daß er den Franzosen nicht zu starke Geduldproben auferlege; obwohl drohende Anzeichen den herannahenden Sturm verkündeten, zeigte er sich täglich herausfordernder und herrischer. Und was als das Originellste dabei erschien: Es gab in Europa keinen siegessichereren, keinen vom überwältigenden Pariser Triumphe des Tannhäuser von vornherein überzeugteren Mann als Richard Wagner. Immer und immer wiederholte er, erst die Franzosen seien die rechten Leute, die ihn verstehen und würdigen könnten; nie dachte er an die deutschen Künstler, die in nicht ganz ungefährlicher Zeit sich den Werken des politisch Verbannten geweiht, für ihn gekämpft und gesiegt hatten. Selbst an dem ersten Abende, mitten im größten Tumult hielt er lustig die Ueberzeugung fest, daß der momentanen Intrigue die glänzendste Anerkennung folgen würde, und erst nach der zweiten

Vorstellung*), bei welcher der Höllenspectakel noch stärker war, entschloß er sich, aus eigenem Antriebe, weiteren Aufführungen zu entsagen, da der Director der Oper seinerseits das Absetzen vom Repertoire verweigerte, damit Niemand ihn beschuldigen konnte, daß der „Tannhäuser" doch zuletzt triumphirend gesiegt hätte, wenn die Direction nicht vor den schamlosen Gewaltthaten einer Clique zurückwich. Richard Wagner's Verehrung für die Franzosen wandelte sich nun in glühenden Haß. —

Vom Momente der Rückkehr aus Paris stieg Niemann immer und immer in höhere Ruhmesregionen. Als zwei glänzendste Punkte dieses Aufstieges leuchten noch heute in der Erinnerung der Mitlebenden sein Erscheinen in Berlin 1864, und seine Darstellung des „Siegmund" im Bayreuther Festspiele 1876. Die skeptischen Berliner hatten Tannhäuser und Lohengrin auf der Hofbühne schon vor dem Erscheinen Niemanns öfters gesehen; doch erst durch seine Wiedergabe erkannten sie die wahren Gestalten, wie sie Richard Wagner geschaffen hatte; und wie immer auch andere Sänger in diesen Rollen durch einzelne schöne Momente den Antheil des Publikums gewinnen konnten, den Gesammteindruck Niemanns vermochten sie niemals zu erzielen. Sein „Siegmund" in der ersten Bayreuther Aufführung bleibt Allen, die ihn gesehen, unvergeßlich; hier erhob sich der Darsteller und Sänger zum schaffenden Künstler. Allerdings war ihm auch von der Natur eine äußere Erscheinung verliehen, wie sie für Wagnersche Helden nicht geeigneter gedacht werden kann. Die Hünengestalt, die ernsten, kraftvollen, von blonden Locken und Vollbarte umrahmten Züge, das große blaue, jedes Ausdruckes fähige Auge, mit dem eigenthümlichen berückenden Zauber des Blickes, den Andere vergeblich nach-

---

*) Napoleon III. wohnte ihr in einer vergitterten Loge bei; „il aime la bataille" meinten die französischen Sänger.

äfften — so mußten die Gebilde Tristan oder Siegmund der Phantasie des Dichterkomponisten erschienen sein, als er sie heraufrief, um sie mit seinen Worten und Tönen in die Welt zu senden! Aber nicht allein in den Wagner'schen Musikdramen versetzte er die Hörer in Spannung und Erregung; auch als „Florestan" in Fidelio, als „Ferdinand Cortez" bot er künstlerisch durchdachte und immer hoch interessante Leistungen. In den Jahren, als seine Stimme noch in voller Frische erklang, und der schlanke hohe Wuchs noch nicht Wohlbeleibtheit angenommen hatte, entzückte sein „Joseph in Egypten" auch den Teil des Publikums, der sich gegenüber Wagner ablehnend verhielt; auch gefiel er sich als „Fra Diavolo" im Felde der komischen Oper zu glänzen; mich konnte, aufrichtig gestanden, nur die sehr vornehme Erscheinung interessiren; es war mir niemals zweifelhaft, daß die Wesenheit Niemanns dem Humor ja selbst der Art der Lyrik, die nicht leidenschaftlich erregt sich kundgeben kann, ferne lag. Doch seine Persönlichkeit übte selbst in den weniger gelungenen Rollen einen Zauber aus, der Andern in den besten Leistungen fehlte. Als Sechsundfünfzigjähriger ist er nach Amerika gegangen, und hat dort in dem Lande, wo gewöhnlich das reine Stimm-Material am besten bezahlt wird, dennoch solchen Enthusiasmus erregt, daß seine Wiederkunft mit dem glänzendsten Ehrensolde gesichert ward!

Vielleicht wird es den Leser anmuthen, einige wenig bekannte Thatsachen aus dem Leben Niemanns und von meinen Beziehungen zu ihm zu erfahren, die auch den Künstler-Charakter erkennen lassen:

Im Februar 1864 sang Niemann den „Lohengrin" in München. Der damalige achtzehnjährige Kronprinz Ludwig besuchte zum ersten Male eine Oper. In der Burg Hohenschwangau hatte er seine Kinderjahre erlebt, dort war sein jugendliches zum romantischen Schwärmen geneigtes Gemüth von den an die

Burg geknüpften Sagen des Schwanenritters erfüllt worden; und nun sah und hörte er zum ersten Male eine Oper, und all seine Gedanken und Gefühle fanden in dieser Musik und diesen Worten ihren Wiederhall! Der Eindruck war ein für sein Leben entscheidender! Drei Tage nach Niemanns Abreise starb der regierende König. Ludwig II. bestieg den Thron und berief sofort Richard Wagner in seine Nähe. Aber auch des Lohengrin-Sängers vergaß er nicht, sandte ihm sein Portrait und schrieb ihm am 16. Februar 1866 einen eigenhändigen Brief, worin er der Freude, den großen Künstler bald in seiner Hauptstadt begrüßen zu können, in wahrhaft dichterischen und dabei herzlichsten Worten Ausdruck gab. Hier sei noch bemerkt, daß Niemann sich der besonderen Gunst aller gekrönten Häupter erfreute, trotz seiner äußerlichen demokratischen Neigungen und seiner strammen Haltung. Der König Georg V. gab ihm alle möglichen Beweise huldreichster Zuneigung, obwohl er sich 1864 mit einem gewissen Zur-Schau-tragen der von der hannoverschen Regierung sehr mißgünstig betrachteten Bewegung zu Gunsten Schleswig-Holsteins anschloß; und ich war 1879, als wir während eines Wohlthätigkeitsconcertes in die Kaiserl. Loge befohlen wurden, Zeuge des sichtlichen Wohlgefallens, mit dem Ihre Majestäten der Kaiser und die Kaiserin Niemann ansprachen.

Meine persönlichen Beziehungen zu Niemann haben die sonderbarsten, jedoch angenehmsten Wandlungen erfahren. Wir trafen uns zuerst 1856 in Wiesbaden am Spieltische und liebten uns nicht sonderlich, aus verschiedenen Gründen, deren Darlegung hier zu weit führte. Er war offenbar gegen mich mißgestimmt. Nur einmal, als wir uns auf der Straße begegneten, und ich ihm eine Bemerkung über die Duellscene in den „Hugenotten“ aussprach, meinte er freundlich: „Hören Sie, das ist richtig, daran hab' ich noch nicht gedacht.“ Dann sahen wir uns jahrelang nicht und trafen uns in Baden-Baden, wieder

auf demselben Felde, wie in Wiesbaden. Er studirte damals „Tristan und Isolde“ mit Franz Manstedt, meinem jungen, treuesten Freunde und Schüler, dem allgemein geachteten ehemaligen Capellmeister des Philharmonischen Orchesters, jetzt des Hoftheaters in Wiesbaden; dieser hatte offenbar auf Niemann zu meinen Gunsten gewirkt, denn er benahm sich ungemein höflich und rücksichtsvoll. Niemann hatte die Forellenfischerei in Gernsbach gepachtet, und wenn nicht das Studium Wagners oder der Spieltisch ihn beschäftigte, stand er ganze Tage mit den hohen Stiefeln im Wasser und fischte, „um den Leuten in Baden-Baden die Forellen theuer zu machen.“ 1874 trafen wir uns in Berlin in Gesellschaft, er bat mich, ihm Klavierunterricht zu geben (Mannstedt war in Mainz), damit er sich doch einigermaßen begleiten könne. Diese Aufgabe zu erfüllen, gelang nun eben nicht; aber ich erinnere mich noch heute mit Freuden, wie eifrig Niemann sich in die Schönheiten Mozartscher Musik einweihen ließ, wie oft er Sarastros Gebet „O Isis und Osiris“, das ich für ihn gesetzt, mit höchster Begeisterung spielte. Auch seine Rollen nahmen wir manchmal vor, und daß meine Bemerkungen ihn anregten, bewies eine Zuschrift vom 27. März 1875: „Habe dringend aus Götterdämmerung zu studiren, zum bevorstehenden Wagnerconcert, das ist aber nur mit Ihnen möglich“ u. s. w. Im Sommer desselben Jahres hatte ich Gelegenheit, den ganzen Niemann so recht kennen zu lernen, in allen seinen Eigenheiten und Sonderbarkeiten. Eine vierwöchentliche Fußwanderung durch die Schweiz führte mich nach Interlaken, der vorbestimmten Raststation. Im Hotel Ritschard wartete Herr * auf Niemann, sein glühender Verehrer und geschäftlicher Beistand in allerhand Speculationen. Unser Sänger und der treffliche Betz waren in Bayreuth bei den Vorproben des „Nibelungenringes“ mitthätig; ein hier nicht näher zu erörternder Zwischenfall stimmte sie mißmuthig, Sieg-

mund und Wotan entflohen dem Wahnfriedkreise. Niemann telegraphirte an jenen Freund, er möge für ihn und seine Frau (Raabe-Niemann) in Ritschard Quartier bestellen. Am zweiten Tage kam eine neue Depesche: „Nicht im lärmenden Hotel am Mode-Höhenweg, sondern im einsam abgelegenen Jungfrauenblick“. Am vierten Tage ging ich hinauf, ihn zu besuchen. Das ebengenannte Hotel war vorzugsweise von vornehmen, die Stille suchenden Familien besucht. Als ich den Kellner nach Herrn Niemann fragte, wußte er nicht Bescheid, meinte aber, ein Herr auf den meine Beschreibung paßte, sei vor einer halben Stunde angekommen, und säße an einem der umzäunten Tische im Garten. Ich ging suchend an etwa zehn solcher kleiner Umzäunungen vorüber, in denen leise sprechende, fein aussehende Einzelpaare, oder Eltern mit Kindern saßen und den Eindringling mit scheuem Blicke betrachteten. Schon wollte ich umkehren, da erscholl vom letzten, einsamsten Tische her lauter Streit über eine unrichtig gespielte Karte — ich eilte nach der Richtung und richtig! gerade der schönsten Spitze der Jungfrau gegenüber saß Niemann im staubigen Reiseanzuge beim „Scat“ mit jenem Freunde und einem Hofschauspieler, der zur Stärkung seiner ganz angegriffenen Nerven in Interlaken weilte. Niemann schimpfte auf die schlechten, alten Karten des Hotels, rief den Kellner und ließ aus seiner Reisetasche ein neues Spiel holen. Nach beendetem Scat begrüßte er mich herzlich, pries die Schönheiten der „Nibelungen“ in begeisterten Worten, meinte, jetzt in der herrlichen Natur ginge ihm Manches erst so recht auf und schimpfte gleich hinterher auf Bayreuth. — Am nächsten Abend ging ich wieder hinauf, um vor der Weiterreise Abschied zu nehmen. Niemann war des Morgens auf die „Schynige Platte“ gegangen, Frau Hedwig erwartete ihn — da kam ein Junge mit einem Zettel; auf dem stand mit Blei-

stift geschrieben: „Ich gehe von hier auf das Faulhorn; prachtvoll, prachtvoll, prachtvoll!“ Nun verlangt die Wanderung von Interlaken auf die Platte fünf Stunden rüstigen Steigens, und der Weg von der Platte auf das Faulhorn ist ebenfalls mit fünf Stunden zu berechnen, und wenn auch nicht gefährlich, doch an manchen Stellen nicht angenehm und festen Tritt verlangend. So hat Niemann an einem Tage zwei Höhenpunktpartien mit fast zehn Stunden Wanderung vollbracht! Später ging er über die Gemmy u. s. w. Noch im Jahre 1877, als ich über den oberen Steinberg nach Mürren und auf das Schilthorn ging, erzählte mein Führer von dem „berühmten Sänger aus Berlin mit den langen Beinen, dem Keiner nachkommen konnte.“

Wir haben uns seither öfters begegnet, meistens am dritten Orte. Unsere Beziehungen sind freundlichste geblieben; doch gehörte ich nie zu den eigentlichen Besuchern des Hauses und war in den letzten acht Jahren nicht zehnmal daselbst.

Seinen künstlerischen Charakter lernte ich in den zwei kurzen Zeitläuften musikalischen Zusammenwirkens genau kennen. Sein Ernst, seine Gewissenhaftigkeit und Unermüdlichkeit im Studium der kleinsten Einzelheit sind unvergleichlich; wenn ihm Etwas ganz besonders gefällt, dann geräth er in einen wahrhaft verzückten Zustand. Als wir die oben angeführten Stücke aus der Götterdämmerung (Duett Siegfrieds mit Brunhilde, Siegfrieds Tod) studirten, befand er sich in immerwährender Aufregung, jauchzte bald auf, versank dann in Brüten. Zwanzigmal wiederholte er einen Tact, um den richtigen Ausdruck zu finden, gab sich dabei die wenigst schmeichelhaften Bezeichnungen, wenn ihm ein Ton mißglückte; es fehlte nichts, als daß er sich beim Kragen faßte und zur Thüre hinauswarf. Und nicht etwa nur

beim Studium seines geliebten Wagner geht Niemann derart zu Werke; als er im Jahre 1879 einen Gesang von mir („Tragödie" von Heine) in einem Concerte vortrug, da probirte er so oft und jedesmal so lange, daß ich, der Componist, zuletzt die Anstrengung und Uebermüdung nicht mehr zu ertragen vermochte. Nur wer ihn bei solchen Studien beobachtete und die manchmaligen Rede-Episoden in den kurzen Pausen nicht beachtete, der kann Niemanns Wesenheit ganz beurtheilen.

Was nun seine Kunst und deren Wirkung betrifft, so will ich anstatt eines eigenen Urtheils die Worte eines sehr unbefangenen und sehr competenten Richters anführen. Hanslick, der sich gewiß nicht sehr geneigt fühlte, einen Hauptvertreter Wagner'scher Partien zu preisen, sagt von Niemanns zweimaligem Gastspiele in Wien:*) „Seine Gesangskunst ist ziemlich primitiv, vom Standpunkte strengerer Technik darf man den Sänger Niemann einen geistreichen Naturalisten nennen." Einige Seiten weiter heißt es: „Das Haus war jedesmal zum Erdrücken voll, selbst bei Opern, die in gewöhnlicher Besetzung keine Zugkraft mehr üben. Ein Beweis, daß das Publikum, so kühl es sich gegen Niemann benahm und so eifrig es hierin von einem Theil der Journalistik bestärkt wurde, sich doch von Niemann wie von einem geheimen Zauber angezogen fühlte. — — — Nicht bloß das schöne Geschlecht. Wir haben Männer, die an Niemanns Gesang nie genug kritteln konnten, doch immer zu seinen Vorstellungen eilen sehen. Nach unbefangenem Eingeständniß all seiner musikalischen Mängel kommen wir immer zu demselben Resultate: das ist eine mächtige Persönlichkeit, ein Mann von seltenem Geist und Kunstverstand, bezaubernd in Allem, was ihm vollständig gelungen, interessant noch im Halbgelungenen."

---

*) Die moderne Oper Seite 287—91:

Ich habe diesen treffenden Worten nur noch beizufügen: Niemann war und ist sich seiner Mängel vollkommen bewußt; keiner spricht unbefangener darüber, als er selbst. Aber er meinte immer: „Man muß mich eben nehmen, wie ich bin.“

In wenigen Jahren wird der Name Niemann vom Theater-zettel verschwinden. Aber die Kunstgeschichte wird ihm ein ehrendes Andenken bewahren, als dem künstlerisch ernstesten, gewissenhaftesten und bedeutendsten deutschen Sänger seiner Zeit.

Jean Jacques Rousseau als Musiker.

In der Kunstgeschichte giebt es kein zweites Lebensbild, das dem Jean Jacques Rousseaus gliche; keines in welchem denkbar stärkste Gegensätze des Charakters und der äußeren Schicksale so übermächtig jäh wechselnd hervortreten. Aus drückenden Verhältnissen schwang er sich als Schriftsteller plötzlich in eine Region des Ruhmes, dessen Glanz den berühmtesten Zeitgenossen überstrahlte. Dann gewann er als Componist einen fast ebenso merkwürdigen Erfolg. Dann schrieb er ein Buch, das seinen Namen weit in alle Lande trug, und die größten Geister des Jahrhunderts aufs tiefste bewegte*), dann sank und sank er immer tiefer, und als er starb, war er vereinsamt, fast vergessen. Keiner ward je gelobt, geehrt, gepriesen, erhoben, Keiner getadelt, geschmäht, verfolgt, niedergetreten gleich ihm.

---

*) Es ist allbekannt, daß der große Immanuel Kant seinen täglichen Spaziergang nur ein einziges Mal im Leben unterließ — als er Rousseaus Emile lesend Alles andere vergaß. Wie Schiller gedacht hat, davon giebt sein Gedicht „Rousseau“ Zeugniß. Einen Götheschen Ausspruch über Rousseau bringen wir später.

Gar viele alte und neue Bücher haben dargelegt, daß all' sein Unglück ausschließlich aus seiner Schuld hervorgegangen ist; nur sehr wenige wagten den schüchternen Versuch eines Beweises, daß seine Mißgeschicke doch noch viel schwerer wogen, denn seine Schuld. Diese letztere beschönigen zu wollen, liegt unseren Absichten fern; wir werden sie bei den einzelnen Fällen gewiß nicht verschweigen. Aber wir wollen doch die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine merkwürdige Erscheinung jener Zeit lenken: Es war eine Laune des Schicksals, fast gleichzeitig zwei Männer zu schaffen, die vor dem Richterstuhl der Moral gleich schlecht bestehen: Voltaire und Rousseau; der eine starb im vollen Glanze des Ruhmes in Reichthum, der andere endete fast vergessen in Armuth und Elend.

Herr Professor Jansen hat ein etwas weitschweifiges aber sehr lehrreiches Buch geschrieben: Rousseau als Musiker*) und sich die Aufgabe gestellt, dessen Verdienste um die Musik darzuthun, sein Talent als Componist, als Textdichter und als musikalischer Schriftsteller; seinen Einfluß auf die richtige Auffassung der Tonkunst überhaupt, sein energisches Auftreten für Gluck; endlich seine merkwürdige Begabung für Notenabschreiben, das er in seinen letzten Lebensjahren als alleinige Erwerbsquelle pflegte. Die eigentliche Lebensgeschichte Rousseau's, sowie seine Thätigkeit als Dichter, seine Hauptwerke, werden in dem Buche nur nebensächlich behandelt. Das Hauptgewicht der Darstellung liegt in der Waagschale des Musiklebens.

Durch die geschichtlichen Angaben und Aufschlüsse, welche dieses Buch bringt, lernt man Rousseau erst ganz begreifen. Sein Hang zur Abenteuerlichkeit, seine Ueberspanntheit, seine Menschenscheu und krankhafte Stimmung in den letzten Lebensjahren werden

---

*) Berlin, Verlag von G. Reimer, 1884.

ganz verständlich, wenn man erfährt, daß er bis zum 38. Jahre fast nur als Musiker gelebt hat, daß er von jedem anderen Berufe immer wieder zur Tonkunst zurückgekehrt war, und erst im vollen Mannesalter mit jener merkwürdigen Abhandlung über den Verderb der Moral durch die Künste hervortrat, die seinen Ruf als philosophischer Schriftsteller begründete und ihm so viele, und darunter manche nicht ungerechten Vorwürfe zugezogen hat.

Eine abenteuerlichere Existenz als die Rousseau's bis zum 35. Jahre ist kaum denkbar. Jedes Jahr brachte ganz neue Wandlungen. Er war im J. 1712 in Genf geboren, der Metropole des strengsten Calvinismus, welche damals noch die Musik selbst aus der Kirche verbannt wissen wollte, keine Orgeln duldete, und erst im J. 1756 deren Bau in der Cathedrale zu erlauben sich schwer entschloß. Rousseau's Vater war ganz Calvinist jener Zeit; seine Mutter dagegen, schön, geist- und talentvoll, sang und spielte die Theorbe; leider starb sie schon zehn Tage nach der Geburt dieses Sohnes, vererbte auf ihn die Liebe zur Musik. Der blieb unter der Obhut einer lustigen, ungebildeten, aber immerwährend singenden Tante Suzon. Von ihr lernte er Lieder; als er im 17. Jahre nicht mehr Graveurlehrling bleiben wollte, und planlos in die Welt ging, sang er gern jene Lieder als „Troubadour", in der festen Ueberzeugung, das Herz aller Edelfräuleins zu gewinnen. Und in Annecy fand er in der dreißigjährigen aber noch schönen Frau v. Warens eine beschützende Edelfrau, die seine Troubadour-Phantasie poetischer nicht erdenken konnte.

Sie sandte ihn nach Turin, wo er zum Katholicismus übertrat, ein Jahr lang in angenehmen Verhältnissen lebte, und sich an der Militär- und Kirchenmusik ergötzte. Doch die Unstätigkeit seines Charakters und Sehnsucht nach Fr. v. Warens

zogen ihn nach Annecy zurück, und die schöne Frau ward ihm mehr als Beschützerin; als sie plötzlich den Ort verließ, tröstete er sich mit ihrem Kammermädchen. Da kam ein Mann, der sich Venture de Villeneuve nannte, nach dem Städtchen, ein gewandter und musikalisch gebildeter Abenteurer. An ihn schloß sich Rousseau mit aller Schwärmerei seines sanguinischen Temperaments, und nahm sogar dessen Namen an, als er sich in Lausanne niederließ; „Monsieur Vaussore (Anagramm von Rousseau) de Villeneuve „Musiklehrer und Componist von Paris", wollte Conzerte und Unterricht geben, erlitt aber ein jämmerliches Fiasco, und ging nach Neuchatel. Hier ging es ihm leidlich, bis er mit einem „Archimandrit aus Jerusalem" auf Reisen ging, der sehr bald als Betrüger festgehalten wurde. Nun kehrte er nach Neuchatel zurück, hatte aber durch seinen Thorenstreich alles Vertrauen verloren, und nahm zuletzt eine Stelle als „Dienst-Kamerad" eines jungen vornehmen Militärs in Paris an. Hier in der Hauptstadt der eleganten Welt, ward ihm zum ersten Male Gelegenheit, eine Oper zu hören, und zwar eine von jenem Lully († 1685), den die Franzosen noch immer als unerreichten Componisten priesen, die ihm aber gar nicht gefiel. Die Stellung in welcher er mehr Bedienter als Erzieher war, mußte ihm bald unerträglich werden, er verließ Paris 1732 und wanderte wieder in die weite Welt. Nach mancherlei Trübsal kam er nach Chambéry; dort fand er Fr. v. Warens wieder; sie verschaffte ihm eine einträgliche Stelle am Katasteramt. Drei Jahre lang blieb er an diesem, dann befiel ihn die Wanderlust von Neuem, er ging mit großen Plänen nach Besançon, kehrte aber nach einigen Monaten nach Chambéry zurück, und mußte nunmehr mit Unterrichtgeben seinen Unterhalt gewinnen. Im Anfange ging es ihm ganz leidlich; aber man kann von ihm, die Calvinistische Lehre der Prädestination anwendend, sagen, das Schicksal verbot

ihm, jemals in guten Verhältnissen zu verweilen. Er wurde sehr leidend, erlitt noch dazu den Unglücksfall, daß eine Flasche mit chemischem Gefülle platzte, und seine Augen verletzte, und mußte zuletzt nach Lyon als Erzieher eines jungen Mannes gehen, dessen Geist und Charakter dem seinigen in Allem entgegengesetzt war. Hier überkam ihn eine heftige Liebe zu einem Fräul. von Serre, die aber unerbittlich gleichgiltig blieb; er verließ Lyon, um in Paris den neu ausgeheckten Plan einer neuen Notenschrift durch Ziffern auszuführen. Die Denkschrift, die er der Akademie unterbreitete, begegnete sehr kühler Aufnahme. Aber er fand Entschädigung auf anderer Seite; kam in Beziehungen zu einflußreichen Salons; die Damen nahmen lebhaften Antheil an ihm und eine Frau von Beusenval verschaffte ihm eine Stelle als Secretair des französischen Gesandten in Venedig. Nun ging es ihm wieder sehr gut bis (wir müssen hier dem Buche Jansen's unbedingt Glauben beimessen) Neid und Eifersucht gegen ihn rege wurden und selbst der Gesandte sich gemein und schlecht gegen ihn benahm. So verließ er die diplomatische Laufbahn. Wieder mußte er für das tägliche Brod sorgen; und wieder schien ihm das Glück zu lächeln. — Trotz aller Intriguen, trotz der wahrhaft teuflischen Bosheit, mit der ihn Rameau*) verfolgte, fand er als Musiker und Schriftsteller Gönner und Beschützer. Und als seine Preisschrift über die von der Akademie in Dijon aufgestellte Frage erschien: „Ob die Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste die

---

*) Hier möge nun gleich ein Voltaire'sches Stücklein erwähnt werden. An einen Freund schrieb er: „Rameau's Musik ist pedantisch und langweilig.“ Aber in der Oeffentlichkeit nannte er ihn den größten Musiker Frankreichs. Rousseau war höchst unzuverlässig in seinem Benehmen, launisch und reizbar — aber nie sprach er von Jemandem hinterrücks anders, als im directen Umgange.

Läuterung der Moral befördert habe?“ war er mit einem Schlage ein berühmter Mann. Die Entstehungsgeschichte dieser Schrift wird verschiedenartig erzählt. Rousseau behauptet, der Gedanke wäre ihm wie durch Eingebung auf einem Spaziergange nach Vincennes gekommen, wo er den eingekerkerten „Freund“ Diderot besuchen wollte; der Letztgenannte dagegen hat erzählt, von ihm sei Rousseau der Rath gegeben worden, die Preisaufgabe im verneinenden Sinne zu lösen.

Eine Beleuchtung der Schrift widerspräche der Aufgabe dieser Skizze; nur im Vorübergehen sei der einen Bemerkung Diderot's gedacht, welche unter den vielen Entgegnungen das Richtigste getroffen hat. Er gesteht zu, daß die Cultur, die Künste und Wissenschaften der Moral manche Nachtheile gebracht haben mögen; aber wollte man sie deshalb zerstören, so wäre die Folge: „Die Laster würden uns verbleiben, und wir hätten die Unwissenheit obendrein“.*)

Wenden wir uns wieder zu dem „Musiker“ Rousseau. Nach Herausgabe der eben erwähnten Schrift fühlte er sich verpflichtet, „nur mehr seinen moralischen Ueberzeugungen zu leben“ und verzichtete auf eine sehr einträgliche Stellung, die ihm ein Gönner verschafft hatte; er schrieb ihm: „Ich werde mein täglich Brod mir erarbeiten, und ich werde Mensch sein; ein höheres

---

*) Viel schwächer hat der so witzige Voltaire in einer späteren Schrift das Theater gegen Rousseau vertheidigt, indem er auf Tamerlan und andere derartige Erscheinungen hinwies, die keine Bildung besaßen, daher auch das Theater nicht kannten und doch Wüthriche waren. Hätte Rousseau die Geschichte der italienischen Renaissance gekannt, so konnte er Voltaire beweisen, wie die allerschlimmsten Regenten jener Zeit die besten Freunde der Künstler waren, wie ein Cesare Borgia die tugendhafteste Frau der Zeit, Isabella d'Este, am höchsten zu ehren gedachte, indem er ihr eine Statuette von Michel Angelo schenkte.

Loos gibt es nicht.“ Er kleidete sich auf das allereinfachste; und um „nie für Ruhm und Geld zu schreiben, sondern nur unter dem Drange seines Genius und im Dienste seiner idealen Aufgabe“, wie sein Biograph sagt, wurde er Notencopist und schrieb täglich etwa 7 Seiten, um die zu seiner Existenz nothwendigen 40 Sous zu verdienen. „Bei dem Klange, den sein Name jetzt hatte, erwartete er gute Kundschaft,“ sagt das Buch weiter. Nun möchten wir fragen, was der abstracteste Idealist auf folgende Behauptung entgegnen kann: Wenn ein allgemein anerkannter Schriftsteller und Musiker nur seiner idealen Aufgabe leben will, so mag er für seine geistigen Arbeiten die geringsten Ehrensolde verlangen, die seine Existenz sichern (und ihm allenfalls auch die Mittel an die Hand geben, seinen Kindern eine bescheidene Erziehung zu geben, anstatt sie ins Findelhaus zu schicken und nie mehr etwas von ihnen zu wissen). Aber die Arbeit des Notencopisten sich aufzuladen, bei welcher der Geist abgestumpft werden muß, sich zum Handlanger solcher Leute herzugeben, die ihm Aufträge ertheilten, um bei der Gelegenheit das Wunderthier zu sehen, — das ist nicht Idealismus, sondern eitle Sucht nach dem Ungewöhnlichen. Weit besser, eines Mannes wie Rousseau würdiger, war es, mit einem kleinen Einkommen sich irgendwo niederzulassen und fern vom Tagesgetriebe nur der „idealen Aufgabe“ zu leben. Aber statt dessen blieb Rousseau in Paris und fing jeden Tag einen neuen Streit an, der mit der idealen Aufgabe in geringstem Zusammenhange stand; bald mit Voltaire (den er erst in den Himmel gehoben hatte) über die Pseudodelicatesse, dann mit Serre über musikalische, unwichtige Fragen, dann mit Rameau u. s. w.; daß es ihm überhaupt gar nicht möglich war, dieser „idealen Aufgabe“ allein zu leben, beweisen am besten die zwei Werke, die am meisten Aufsehen erregten und ihm das meiste Geld eintrugen: sein Singspiel „le

devin du village“ und sein „dictionnaire de musique“; für das erste erhielt er neben einem Honorar der Académie de musique ein Geschenk von 50 Louisd'or von — — — der Marquise von Pompadour, welche in Fontainebleau die Rolle der Colette selbst gespielt hatte. Der Verfasser der Dijoner Preisschrift, der nur seinen Idealen leben wollte, nahm ein Geldgeschenk an von der Maitresse des nichtsnutzigsten Trägers einer Krone, der je das monarchische Prinzip auf's tiefste erschüttert hat! Er schickt nun seiner ehemaligen Freundin Frau v. Warens eine Summe, beschreibt ihr all' seine glänzenden Erfolge*) und rühmt sich zu gleicher Zeit, daß er „Notencopist geblieben sei, um unabhängig zu leben“. — Nach seinen Kindern zu fragen, fiel ihm nicht ein.

Noch einer Bizarrerie müssen wir hier erwähnen, weil sie zeigt, wie vollständig haltlos Rousseau auch in seinen künstlerischen Angelegenheiten handelte. Er, der als Mitarbeiter der Encyklopädie seine Gegner mit den Waffen des Witzes und Wissens angriff, der da erklärte „la colere suffit et vaut un Apollon“,**) der vom ‚Feuer des Hasses“ sprach, wird von dem elenden Fréron und dessen Cumpane Bonneval in hämischster Weise angegriffen, weil er, der Tugendheld, Opern und Lustspiele verfaßte und sich von dem Modemaler La Tour porträtiren ließ. Er schreibt „einen Brief, der ein Meisterstück ist“ (wir citiren Jansen), „der die besten derartigen Leistungen von Voltaire an Witz erreicht und durch Bedeutsamkeit des Inhaltes

---

*) Wenn man Seite 171 die Beschreibung der Ehren liest, die Rousseau damals zu Theil wurden, wie er überall hoch gefeiert ward, so muß man an ein Fatum glauben, das diesen Mann zuerst in die glänzendste Höhe hob, um ihn dann — und theilweise unverschuldet — ganz tief zu erniedrigen!

**) Frei übersetzt: Mein Dichtergott ist der Zorn.

übertrifft“ — und — — er veröffentlicht ihn nicht — erst nach seinem Tode erschien das Schriftstück! Die „Selbstüberwindung“, die Jansen als „bewunderungswürdig“ preist, erscheint uns nur als eine muthlose Bizarrerie bei einem Manne, der die oben von ihm selbst bezeichnete Streitsucht nährte; wir würden die „Selbstüberwindung“ bewunderungswürdig finden, wenn er früher niemals auf Angriffe geantwortet hätte. Aber im vorliegenden Falle war es fast Ehrenpflicht, solche „Insecten“, wie er Fréron in seinen confessions nennt, abzuwehren.

Rousseau stand auf der Höhe seiner Berühmtheit durch das von ihm gedichtete und componirte Singspiel; da fiel ihm mit einem Male ein, sich in den Streit zwischen den Anhängern der italienischen Buffo-Oper (Pergolese, Leo, Rinaldo) und jenen der französischen Operettisten zu mischen. Im Anfange veröffentlichte er einen satyrischen Brief „eines Symphonisten der Königlichen Akademie an seine Collegen im Orchester“, ein Meisterstück von treffendem Witze, das überall Anklang fand. Das genügte ihm jedoch nicht. Er schrieb seinen berühmten Brief über die französische Musik, worin er bewies, daß die französische Musik „weder Rhythmus noch Tactmaß, noch Melodie“ besitze, „weil die Sprache dem widerstrebt“; „daß der französische Gesang nur ein beständiges Gekläffe, daß die Harmonie dumm und ohne Ausdruck ist; daß die Franzosen keine Musik“ haben u. s. w. u. s. w.

Mit diesen Worten (und wir geben nur einen oberflächlichen Auszug!) schließt seinen Brief der Mann, der kurz vorher „le devin du village“ gedichtet und componirt hatte, und der später als der begeistertste Verehrer der französischen Oper Gluck's erschien. Er entschuldigte seine Heftigkeit, seine „erschreckende Rücksichtslosigkeit“, wie sie Jansen nennt, freilich mit dem Paradoxon, daß nur einfältige Menschen behaupten könnten, die Liebe zum Guten müßte Jeden bestimmen, das Schlechte zu

lieben.“ Aber diese Erklärung ist durchaus nicht stichhaltig. Denn erstens kann nicht gesagt werden, daß, wer die französische Sprache und Musik nicht so schlecht fand wie Rousseau, deswegen schon das Schlechte liebte; zweitens mußte es auch den besten, wärmsten Freunden des Verfassers sonderbar vorkommen, wenn er mit einer Schrift vortrat, die man in folgender Weise umschreiben könnte: Ich habe eben eine Oper gedichtet und componirt, die den größten Beifall gefunden und auch mir gefällt.*) Ich erkläre nunmehr, daß die Sprache, in welcher ich gedichtet habe, ganz und gar nicht für die Musik taugt, und daß die Musik der Componisten, welche Texte dieser Sprache erwählten, ein unharmonisches Gekläffe ist.

Eine Fluth von Entgegnungen erschien gegen den Brief; daß es auch an niedrigen Schmähungen nicht fehlte, war selbstverständlich. Darauf mußte Rousseau vorbereitet sein. Daß er wieder schwieg, daß er selbst die Angriffe Rameau's gegen die Herausgeber der „Encyclopädie“ nicht abwehrte, mißbilligt selbst der sonst sehr nachsichtige Herr Jansen. Rousseau sagte er, hätte es „als Pflicht empfinden“ müssen, die Ehre der Männer zu vertheidigen, „welche ihn zum Mitarbeiter erkoren hatten, seine Freunde waren und so hochherzig für ihn einstanden.“ Aber statt diese Pflicht zu erfüllen, ging er nach Genf und trat von der katholischen Kirche zur reformirten zurück, um das durch seinen ersten Uebertritt verlorene Genfer Bürgerrecht wieder zu gewinnen. Gleichzeitig veröffentlichte er seine Abhandlung über die Ungleichheit der Menschen, die sofort großes Aufsehen erregte, ihm von neuem Ehren und Ruhm brachte und die üble Wirkung des Briefes über die französische Musik fast vollständig beseitigte. Ueber die sieben

---

*) Er gesteht selbst in seinen „confessions“ daß der Erfolg ihn sehr gefreut hatte.

Jahre, welche von dem Erscheinen der Abhandlung über die Ungleichheit bis zu dem des „Emile“ verflossen, enthält die Biographie mehr Andeutungen als genaue Angaben. Nur in kurzen Sätzen berichtet sie, wie er während dieser Zeit den Dictionaire de musique schrieb, daß er immer mehr und mehr den unglückseligen Verfolgungswahn nährte, der seine letzten Lebensjahre so sehr verbitterte. Das fast wichtigste Ereigniß jener Zeit und seines Lebens wird in zwei Zeilen abgethan: der vollständige Bruch mit den Encyclopädisten, seinen bisherigen besten Freunden und Beschützern. Wenn auch das Buch nur die Thätigkeit und das Wirken Rousseau's als Musiker behandeln will, so durfte dennoch unserer Ueberzeugung nach ein Ereigniß, welches eine gänzliche Umwandlung in seiner literarischen und gesellschaftlichen Stellung herbeiführte, also den größten Einfluß auf seine seelischen Zustände ausüben mußte, nicht ohne eingehende Prüfung bleiben, und nicht bloß angedeutet werden. Denn hier liegt ein psychologisches, mit den künstlerischen Anschauungen zusammenhängendes Problem vor, das dem Biographen Stoff genug gab zur Forschung und Darlegung. Und es ist bedauerlich, daß der sonst so gewissenhafte Verfasser diese Prüfung unterlassen hat. Der Bruch Rousseau's mit den Encyclopädisten bedeutete nicht blos eine Aenderung persönlicher Beziehungen. Er bedeutete das Verlassen der Grundsätze jener Männer, die mit den Waffen des Geistes für den möglichen Fortschritt, für die Entwickelung der Vernunft, für die Verbreitung der Bildung kämpften und wirkten; und den jähen Uebertritt zu jenem aristokratischen Theile der Gesellschaft, die jeden Fortschritt, der dem Mittelstande zu Gute käme, mit ungünstigen Augen betrachtet, dagegen für jede poetische, unmöglich zu verwirklichende Utopie schwärmt, weil dieselbe nicht gefährlich ist. Daß der contrat social und derartige Schriften zehnmal mehr zu den Gräueln der Revolution beitragen würden, als Alles

was die Encyclopädisten geschrieben, das ahnten freilich die neuen Freunde Rousseau's nicht. Auch änderte dieser Wechsel der Beziehungen nichts in seiner Lebensweise, noch in seiner Hypochondrie; sein Verfolgungswahn nahm zu, mußte ja zunehmen, da er nunmehr auch seine ältesten Freunde sich entfremdet hatte. Das hinderte jedoch nicht, daß er als Componist mit einer Motette den größten Erfolg errang, daß sein Name wieder gepriesen ward, also Gelegenheit zu wahrer Befriedigung nicht fehlte.

Die Begeisterung, die Rousseau für Gluck hegte, und bei jeder Gelegenheit in Wort und Schrift kundgab, zeugt in gleichem Grade von seiner idealen Auffassung der Tonkunst und von seinem richtigen Verständnisse, wie von der Wandelbarkeit seines Empfindens und Denkens. Waren nicht die größten Meisterwerke Glucks auf Texte jener französischen Sprache geschrieben, der nach seiner berühmten Schrift jede Fähigkeit der Anregung zum Rhythmus fehlte? Mußte diese plötzliche Wendung nicht Wunder nehmen? Aber man hatte sich gewöhnt, die Absonderlichkeiten Rousseau's nach einem anderen als dem allgemeingeltenden Maßstabe zu beurtheilen; und obwohl die Franzosen nach ihrem Nationalcharakter freundlich gesellschaftliche Formen auch von ihren großen Geistern verlangen, und daher für des hypochondrischen Genfers Wesen keine Sympathie hegen konnten, so gaben sie ihm doch bei jeder Gelegenheit die Achtung für sein Genie zu erkennen. Aber seine Reizbarkeit, sein Mißtrauen, seinen unglückseligen Verfolgungswahn vermochte kein Beweis der Achtung, der Theilnahme zu mildern; im Gegentheil, der geringfügigste Anlaß steigerte diese selbstquälerischen Stimmungen. Man kann tiefes Mitleiden nicht versagen einem Manne, der von der Natur mit herrlichsten Gaben beschenkt worden, der als Schriftsteller die glänzendsten Erfolge zu verzeichnen, auch als Musiker so vieles Erfreuliche erfahren hatte, großen Ruf genoß, und im Hypo-

chondrischer Laune nur im Notencopiren wahre Befriedigung fand.

Manchem Leser dürften diese letzten Worte befremdlich erscheinen; wir behaupten aber: Wenn ein Mann wie Rousseau in sieben Jahren 11—12000 Seiten abschrieb, so muß er hierin eine Befriedigung gefunden, in diese Art der Beschäftigung mehr Eitelkeit gesetzt haben als in seinen Ruhm als Schriftsteller. Daß ehemalige Freunde wie Diderot und Grimm härter urtheilten, darf Niemanden Wunder nehmen. Denn auch die Besten unserer Zeit würden — und mit Recht — einen mit den höchsten Geistesgaben so reich Beschenkten hart tadeln, der, fähig, ja berufen, sich in ehrenhaftester Weise ein behagliches Dasein zu gestalten,*) das elendeste erwählt und zu gleicher Zeit an die Oeffentlichkeit appellirt, um für sich und seine Geliebte, Therese Levasseur, ein Asyl zu erbitten (Jansen citirt das S. 446). Hier mußte eine vollkommen krankhafte Ueberreizung des Nervensystems vorherrschen. Und es war eine größere Befreiung von geistigem als von körperlichem Leiden, die ihm der Tod in die Einsiedelei von Ermenonville am 2. Julius 1778 brachte.

32 Tage vorher, am 30. Mai, war Voltaire in Paris gestorben, „von Rosen erstickt," wie er nach jener „Apotheose"**) sagte, die ihm das Publikum am 30. März in der Akademie, auf den Straßen und zuletzt im Theater bereitete,

---

*) Man lese auf S. 442—44 der Biographie die Darlegung der Besuche, welche Rousseau empfing, man urtheile, ob er im Stande war, sich eine ganz unabhängige Stellung zu schaffen, in welcher er nicht mehr gezwungen war, von der lästigen Neugier begafft zu werden.

**) Das Wort ist in Dav. Strauß' „Voltaire" auf dies Ereigniß angewendet. Wir folgen überhaupt in den weiteren Darlegungen dieser Biographie, weil sie die loberfüllteste ist.

als seine Büste auf der Bühne unter brausenden Vivats gekrönt wurde. Und hier sind wir auf den Punkt gelangt, wo eine Vergleichung der beiden merkwürdigen Männer angezeigt erscheint.

Rousseau und Voltaire haben viele Thaten gethan, die vor dem Richterstuhle der abstracten Moral unbedingt verwerflich, als Charakterlosigkeit höherer Potenz zu verurtheilen sind. Nur war Rousseau's Charakterlosigkeit meistens*) die Folge eines überreizten Idealismus, eines ungeregelten Gefühles; und „Ein leicht beweglich Herz ist ein elend Gut auf dieser Erde" hat schon der junge Goethe gesagt (Ode an Behrisch). Man kann mit vollem Recht behaupten, daß bei den meisten Charakterlosigkeiten Rousseau's seine Interessen gewiß nicht die Veranlassung waren; wenn er diese berücksichtigte, hätte er mit seinen Freunden, den Encyclopädisten, nicht so entschieden gebrochen und sie schmählich beleidigt, um in der aristokratischen Gesellschaft einen sehr zweifelhaften Ersatz zu suchen. Und er würde wenigstens seine Verbindungen mit dieser anders benutzt haben. Seine Haltung und seine Verkehrtheiten erscheinen ganz erklärlich, sobald seine Gemüthsrichtung und die Zeit, in der er lebte, richtig ins Auge gefaßt werden. Jene Periode war die der Aufklärung, des Strebens nach Herrschaft des Geistes über die Vorurtheile, von denen manche im Gemüthe wurzelten. Rousseau wollte in solcher Zeit der Mann der reinen Empfindungen, des Gemüthes sein, und so zu sagen aus diesem heraus die Welt umgestalten. Kein Wunder, daß er in Frankreich so oft anstieß, Andere oder sich selbst verletzte, und daß er zuletzt in Deutschland, wo damals die „Schöne

---

*) Nicht immer — das Verhalten gegen seine Kinder erscheint uns durchaus verwerflich, trotz der platonischen Erklärung Jansens, die auf das 18. Jahrhundert nicht paßt.

Seelen"-Theorie im Schwange war, mehr Bewunderer fand, als im eigenen Lande.*) Bei Voltaire dagegen läßt sich nachweisen, daß die meisten seiner Charakterlosigkeiten aus Habsucht oder Neid entstanden sind; und wenn er sich einmal durch verletzte Eitelkeit, also durch ein Motiv, bei dem wenigstens eine gewisse sittliche Unterlage vermuthet werden kann, zu einer unbesonnenen That hinreißen ließ, so verstand er dabei immer, für seine Interessen eine kleine Hinterthür zu finden. Es wäre jedoch ebenso ungerecht, Voltaire als einen schlechten Menschen hinzustellen, wie es falsch wäre, Rousseau als einen unbedingt guten zu preisen. Es soll hier nur festgestellt werden daß nicht die unmoralischen Thaten Rousseau's ihm so viel Feindschaft zugetragen haben, sondern die Schwächen, die Widersprüche, zu denen er sich manchmal durch Wandlung seiner moralischen Ueberzeugungen hinreißen ließ. Voltaire kam es gar nicht darauf an, eine von ihm verfaßte anonyme Schrift, die Anstoß erregte, sofort öffentlich mit allen möglichen Betheuerungen zu verleugnen, während er zu gleicher Zeit im Geheimen für deren stärkste Verbreitung sorgte und vielleicht eine neue, noch ärgere entwarf. Rousseau hat einige Male öffentlich seine früheren Ueberzeugungen widerrufen, aber niemals seine Meinung, geschweige denn seine Verfasserschaft versteckt. Und wenn ihn der gerechte Vorwurf trifft, daß er aus

---

*) Doch darf nicht vergessen werden, daß auch die edelsten deutschen Männer zu den größten Bewunderern Rousseau's gehörten. Höchst interessant war es uns, ein Urtheil Goethes über den Botaniker Rousseau zu lesen, zu einer Zeit geschrieben, da er alles Empfindsame schon lange abgestreift hatte (1824): „Wer wollte nicht dem im höchsten Sinne verehrten Rousseau auf seinen einsamen Wanderungen folgen, wo er mit dem Menschengeschlechte verfeindet, seine Aufmerksamkeit der Pflanzen- und Blumenwelt zuwendet, und in echter geradsinniger Geisteskraft sich mit den stillreizenden Naturkindern vertraut macht u. s. w." (Bildung und Umbildung organischer Naturen.)

seinen geistigen Arbeiten nicht jenen Vortheil zog, den jeder Künstler schon um der Selbstbefriedigung willen anstreben soll; daß er aus Bizarrerie den Notencopisten abgab, um seine Existenz zu fristen, und sich tief erniedrigte; so kann man dagegen von Voltaire sagen, daß er kein Mittel zum Gelderwerbe verabsäumte, und sich immer als ein sehr, als ein fast zu gewandter Geschäftsmann bewährte. Daß er aber seinen Reichthum später benutzte, um einen kleinen, armen elenden Weiler, Ferney, zu einem behaglichen Wohnorte für zahlreiche arbeitsame Familien umzugestalten; daß er mit dem ganzen Ansehen seines Namens, mit der ganzen Macht seiner Feder gegen die an den Familien Calas, Sirven und de la Barre verübten Grausamkeiten siegreich auftrat: das sichert ihm dankbare Unsterblichkeit; diese Thaten geben auch einen Beweis wie ein Mann von scharfem Geiste und wenigem Gemüthe dennoch der Menschheit bessere Dienste zu leisten vermag, als der idealistische reine Gemüthsmensch; jener sucht mit kluger Berechnung erst den richtigen Weg, dann aber schreitet er mit festem Schritte mutig auf sein Ziel los; dieser folgt dem Drange des Herzens, stürzt in das Dickicht und muß verzweifelnd, von Dornen und Nesseln verwundet, umkehren ohne ein Ziel gefunden zu haben. Er hat Anrecht auf unsere Bewunderung, auf unser tiefstes Mitgefühl, Jenem aber müssen wir Dank und Lob zollen, wenn wir ihm auch wenig Sympathie widmen.

Voltaire war bei all' seinen Perfidien immer liebenswürdig und beliebt, Rousseau war oft griesgrämig und unfreundlich, selbst wo er Treue und Verläßlichkeit bewies. Der Spötter Voltaire errichtete eine Kirche mit der übermütigen Aufschrift „Deo erexit Voltaire". (Ueber den „reinen Religionseifer" lese man Strauß' Buch S. 282—83.) Er machte sich den Spaß, in seiner Kirche als Prediger aufzutreten; er schlug der Geistlichkeit überall ein Schnippchen, aber im Ganzen stand er

auf leidlich gutem Fuße mit ihr. Und hätte er nicht die letzte Öhlung abgewiesen, „um nicht wie ein Wagenrad geschmiert in die andre Welt zu kommen," so wurde ihm vielleicht von irgend einem Würdenträger der Kirche eine schöne Leichenrede gehalten. Des wahrhaft frommen Rousseau bestes Werk wurde von Henkershand verbrannt, er selbst fand Jahre lang kaum ein Asyl vor den Verfolgungen der frommen Leute in Genf und Bern.

1794, sechzehn Jahre nach seinem Tode, ward Rousseau vom Convente gefeiert, gepriesen, nicht blos als der Verkünder der Gleichheit unter den Menschen, als der Verfasser des „Contrat social", sondern auch als der Vertreter der edlen sittlichen Richtung in der Musik. Seine Gebeine wurden in Ermenonville ausgegraben, und unter großen Feierlichkeiten im Pariser Pantheon beigesetzt. Aber es ging ihm nach dem Tode wie im Leben, dem Glanze folgte die Schmach. Unter der Restauration brachen Fanatiker den Sarg auf, und vernichteten seine sterblichen Ueberreste — auch die Voltaire's. 1821 wurde selbst der Sarg aus dem Pantheon entfernt. Die Nachwelt wird ihm ein von Parteileidenschaft geläutertes Urtheil gönnen. Er war ein Mensch von herrlicher Begabung, erfüllt von edlen Irrthümern; in sittenloser Zeit lebend, unfähig seine Leidenschaften zu beherrschen, aber immer für das Edle begeistert, von Eitelkeit bethört, aber in seinen Thorheiten niemals von niederen Interessen bestimmt.

Lorenzo da Ponte.

Nicht vielen Memoirenschreibern ist es gegeben, durch Das was sie von sich erzählen, durch ihren Lebensinhalt, oder durch die Art, wie sie es erzählen, also vermittelst der Form ihres Buches, dem ernsten Leser einen besonderen Antheil abzugewinnen. Nichtsdestoweniger giebt es auch unter den oberflächlichen Autoren dieser Gattung Manche, deren Aufzeichnungen durchaus nicht werthlos sind, ja sogar einen bemerkenswerthen Beitrag zur Culturgeschichte ihrer Zeit liefern. Sie haben in vielfachen und wechselvollen Beziehungen zu bedeutendsten und interessantesten Persönlichkeiten gestanden, und aus manchen ihrer Schilderungen sind politische oder künstlerische und gesellschaftliche Verhältnisse ihrer Zeit besser zu erkennen, als aus Geschichtsbüchern. Allerdings muß man mit Vorsicht zu lesen und das Sichten verstehen; aber Solches ist ja auch bei manchen bedeutenden Werken vonnöthen; wenn man die Darstellung ein und derselben Zeitperiode von zwei verschiedenartigen berühmten Geschichtsschreibern liest, so findet man nicht selten, daß auch sehr ernste Männer die Thatsachen in der Beleuchtung ihrer persönlichen Meinung erscheinen lassen.

Zu den Memoirenschreibern, die viel weniger durch ihre Persönlichkeit interessiren, als durch die Beschreibungen der be-

deutenden Männer und der Verhältnisse die sie kennen lernten, gehört auch Lorenzo da Ponte.

Manchen Lesern dürfte sein Name ganz unbekannt sein, andere werden wissen, daß er den Text zu Mozarts „Don Giovanni“ und „le nozze di Figaro“ geschrieben hat; die wenigsten aber mögen ahnen, daß dieser Mann, 1749 geboren, erst 1838 gestorben ist, sieben und vierzig Jahre nach Mozart, neun Jahre nach Beethoven, in Newyork, wohin er lange, lange bevor der eigentliche Strom der Auswanderung begann, übergesiedelt war, wo er eine Zeit lang als — Gewürzkrämer gelebt hatte, wo er, während in allen Städten Europa's und aus aller Sänger Munde die himmlischen Melodieen zu seinen Worten erklangen, „dem ersten besten Matrosen und Karrenführer ein Gläschen Gin für drei Pfennige“ *) einschenkte, oder „eine Unze Thee oder Toback abwog.“

Kurz vor seinem Tode hat er seine Lebensgeschichte veröffentlicht. Sie ist, wie ich schon angedeutet habe, wenig interessant als Selbstbiographie, aber lehrreich durch ihre Sittenschilderungen. Manches Ereigniß, welches da Ponte in der ihm eigenthümlichen, oberflächlichen Manier gleichsam als Anecdote erzählt, wirft ein bedeutsames Licht auf damalige Zustände, und manche Begebenheit der neuesten Geschichte, manche Entwicklungsphase, die wir den Ideen unserer Tage zuzuschreiben geneigt wären, erscheint als im untrennbaren Zusammenhange mit einer Zeitperiode stehend, die wir längst vergessen haben.

Da Ponte's Vater war ein wenig vermöglicher Lederhändler in Ceneda**), der für seinen Sohn um so weniger thun konnte, als er eine zweite Ehe mit einem ganz jungen Mädchen

---

*) Wir führen die eigenen Worte da Ponte's an.

**) Ein kleines, der ehemaligen venetianischen Republik gehörendes Städtchen.

eingegangn war, die sich dem Stiefsohne nicht sehr freundlich gesinnt zeigte. Dieser fand nichts destoweniger Gelegenheit, seinen feurigen Geist auszubilden; mit Hülfe einiger gütiger Beschützer gelang es ihm, schon im zwei und zwanzigsten Jahre als Professor der schönen Wissenschaften an dem Seminar von Portogruaro angestellt zu werden. Dort fand er aber so viele Feinde und Neider, daß er nach zweijährigen Kämpfen seine Stelle aufgab und nach Venedig ging.

In jener Stadt beschäftigte sich unser Held, seinem eigenen Geständnisse zufolge, drei Jahre lang sehr wenig mit den Wissenschaften, aber desto mehr mit Liebesabenteuern. Diese spielen überhaupt in seinem Leben eine sehr große Rolle; selbst seine Verheirathung war mehr ein letztes Abenteuer, als ein wirklich ernster Schritt auf der Bahn geregelten Lebens. Gleich nach seiner Ankunft in Venedig faßte da Ponte, „eine heftige Leidenschaft für eine der schönsten aber auch launenhaftesten Sirenen," die ihn ganz und gar unterjochte. Zweimal bot sich ihm Gelegenheit dar die Fesseln zu sprengen, beidemale in seltsamster, fast unglaublich romanhafter Gestalt. Zuerst lernte er die Tochter eines neapolitanischen Herzogs kennen, die sich vor den Verfolgungen einer niedrig gebornen herrschsüchtigen Stiefmutter, und vor der Ehe mit einem ganz alten Manne nach Venedig geflüchtet hatte, über ein ziemlich bedeutendes Vermögen verfügen konnte, und bereit war des jungen verführerischen und geistreichen Gelehrten Gemahlin zu werden; sie war schön und liebenswürdig, viel schöner und liebenswürdiger als die „Sirene," und doch konnte er sich nicht von dieser losreißen; er zauderte; als er sich endlich nach einer Scene mit der Letztgenannten, die ihn durch die schrecklichste Eifersucht plagte, entschloß, den ihm dargebotenen Bund einzugehen, war es zu spät; die rachsüchtige Stiefmutter hatte den Aufenthalt der schönen flüchtigen entdeckt, und auf ihr Anstiften wurde diese von der

Inquisition aufgehoben, und in ein Kloster „der Bekehrten" gesperrt, aus dem sie erst nach zwölf Jahren, nach dem Tode jener grausamen Frau, zu ihrem Vater zurückkehren konnte.

Ein anderes Mal bot ihm ein alter Bettler, der ihn liebgewonnen hatte, seine wunderschöne und wohlerzogene Tochter nebst baaren fünfzigtausend Zechinen an, die er in seiner sieben und vierzigjährigen Bettlerpraxis theilweise zusammengespart, theilweise durch kleine Spekulationen erworben hatte; und wieder fühlte sich da Ponte nicht fähig, seine Fesseln zu brechen. Endlich brachte ihn ein an sich geringfügiger Zwischenfall zu dem Entschlusse, den er früher, als derselbe ihm die günstigsten Aussichten verwirklichen konnte, zu fassen nicht die Kraft besaß. Er ging nach Treviso, wo er und sein Bruder an dem Seminar als Lehrer der schönen Wissenschaften angestellt wurden.

Es war jedoch das Schicksal unseres Helden, nie lange an einem Orte verweilen zu dürfen. Kaum war er zwei Jahre in seiner neuen Stellung, als er seinen Schülern das Thema für einen schriftlichen Aufsatz gab: „zu untersuchen, ob der Mensch im Naturzustande nicht glücklicher sein würde, als in den sozialen Institutionen." Ein solches Rousseau-Thema war wohl geeignet, die Aufmerksamkeit und das Bedenken des Ordens der Reformisten von Padua, denen das Seminar von Treviso unterstand, in hohem Grade zu erregen; sie appellirten an den hohen Senat von Venedig, und diese erlauchte Versammlung ließ da Ponte die Weisung zukommen, in keinem öffentlichen Institute der Republik mehr als Lehrer zu fungiren. Da Ponte, der Freundschaft und Protection der gelehrtesten Männer Venedigs versichert, nahm den hohen Senats-Beschluß auf die leichte Achsel, und ging von Treviso nach — Venedig selbst, wo er sich mit seinem Bruder als Improvisator niederließ, und von der besten Gesellschaft aufgenommen ward. Zu seinen besten Freunden gehörte der be-

rühmte Gelehrte Memmo; dieser schmachtete in gleichen Fesseln wie da Ponte einige Jahre früher; unseren Helden wandelte die Lust an, dem Freunde gegenüber die Moral geltend zu machen, die er an sich selbst so schlecht erprobt hatte, es kam zu einem Bruche, und der Improvisator improvisirte nun eine Fahrt nach Padua, in welcher Stadt er zwei und vierzig Tage von Brod und schwarzen Oliven lebte, bis er sich durch Geschicklichkeit im Brettspiele einen kleinen Gewinn und eine bessere Kost erringen konnte. Zuletzt versöhnte er sich mit Memmo, kehrte nach Venedig zurück, verließ es aber bald wieder, da ihn ein satirisches Sonett in Unannehmlichkeiten mit den Behörden verwickelte, und ging nach Oesterreich.

Er kam nach Görz mit einigen Gulden in der Tasche. Anstatt an Erwerb zu denken, verliebte er sich in seine Wirthin, die aller Beschreibung nach nicht blos wunderschön, sondern auch herzensgut war; leider verlor er die Freundin bald, sie starb, und er war nun angewiesen, seine poetische Phantasie von den Liebesgedichten ab- und praktischen Dingen zuzuwenden. Er besang den eben zwischen Maria Theresia und Friedrich dem Großen geschlossenen Teschner Frieden, widmete die Ode dem Grafen von Cobenzl, dem Vater des Staatsmannes, dessen Geschicklichkeit jenen Frieden zu Stande gebracht hatte, und ward nun von den aristokratischen Kreisen von Görz, wo damals viele altadelige und reiche Familien lebten, mit großer Auszeichnung behandelt, mit Empfehlungen und Reisegeld nach Wien versehen. Dort fand er alle Welt in Trauer — die Kaiserin war eben gestorben — und begab sich nach Dresden, wo ihm bei einem ehemaligen Bekannten und bei dem einflußreichen Pater Huber die beste Aufnahme zu Theil ward. Er dichtete Psalmen, Oden u. s. w., fand Absatz und Gönner. Apollo war ihm günstig, nur Gott Amor war sein Freund nicht und spielte ihm bald wieder einen losen Streich. Er wurde in das Haus eines Malers eingeführt, und verliebte sich

ganz ernsthaft in die — beiden Töchter desselben, und diese — verliebten sich in ihn. Zu ehrenhaft um seine Gefühle mit einem Worte kund zu geben, oder gar das Vertrauen einer braven Familie zu mißbrauchen, litt er schweigend und hätte Unglück über sich und das Haus seines Gastfreundes gebracht, wäre dieser nicht vernünftig genug gewesen, dem Romane ein Ende zu machen, indem er mit seiner Familie eine Reise unternahm. Da Ponte erkannte auch, daß der Parnaß und Dresden, die neun Musen und zwei liebenswürdige und brave Malerstöchter verschiedenartige Objecte seien, packte sein Ränzchen und reiste nach Wien.

An Salieri von Dresden aus warm empfohlen, ward er von diesem sehr gut aufgenommen, in jeder Weise begünstigt und dem Kaiser Josef II. vorgestellt. Der edle Monarch fand Gefallen an dem jungen Dichter, und ließ oft sein Machtwort gegen die Kabalen ergehen, die von einer zahlreichen und im Theater mächtigen Partei angestiftet wurde, um Da Ponte zu verdrängen, und Casti zu erheben. Dieser, dessen Name noch heute in der italienischen Litteraturgeschichte genannt wird, um seiner geistreichen Satire „gli animali parlanti“ willen, besaß entschieden mehr Talent als Da Ponte, aber auch unersättlichen Ehrgeiz und Ränkesinn, und ward von dem General-Intendanten Grafen Rosenberg, der ihm durchaus die Stelle eines Hofpoeten verschaffen wollte, sehr begünstigt. Da Ponte schrieb eine Oper für Salieri „der Reiche eines Tages“ die entschieden mißfiel, wogegen Paesiellos „König Theodor“ mit Text von Casti in den Himmel hinein gepriesen ward. Wer kennt heute diese beiden Opern, die mißlungene und die viel gepriesene? Nicht einmal im Opernlexicon fand ich deren Titel! Nachdem Da Ponte einen Operntext für Martini geschrieben hatte, dessen Erfolg ihn wieder in die Gunst des Publikums brachte, trat er mit Mozart in Verbindung, der nach seiner Darstellung in Folge der Kabalen

aller Art noch keine Gelegenheit gehabt hatte, sein göttliches Genie in Wien kundzugeben; er rühmt sich, daß seine „Beharrlichkeit und Energie zum großen Theile die Ursache waren, welcher Europa und alle Welt die vollständige Entdeckung dieses wundervollen, unsterblichen, dieses unvergleichlichen Genies verdankt.“ Er beruft sich auf den Baron von Wetzlar, den Freund Mozarts, der die Wahrheit dieser großsprecherischen Behauptung bezeugen könnte. Mozart hatte — so erzählt er — ihn aufgefordert einen Operntext nach Beaumarchais „Figaros Hochzeit“ zu schreiben. Nun war dem Stücke selbst vom Kaiser die Aufführung auf dem deutschen Schauspieltheater untersagt worden; da Ponte unternahm es, die Erlaubniß für die Oper vom Monarchen zu erwirken. Sie war in sechs Wochen componirt, wenn man da Ponte glauben darf; aber dieses herrliche unvergleichliche Werk des göttlichen Wolfgang konnte bei seiner ersten Aufführung keinen entschiedenen Erfolg gewinnen!

Nachdem da Ponte noch für Martini die „cosa rara“ geschrieben hatte, die ungemein gefiel *), unternahm er das Wagstück zu gleicher Zeit drei Operngedichte zu verfassen, „Don Juan“ für Mozart, den „Baum der Diana“ für Martini und die italienische Uebertragung des „Tarare“ für Salieri. Die Art und Weise wie er, nach seiner Erzählung, am Don Juan arbeitete, war originell genug. Er las einige Seiten in Dante's Inferno „um in die rechte Stimmung zu kommen“; dann setzte er sich gegen Mitternacht an den Schreibtisch, zu seiner rechten eine Flasche vortrefflichen Tokaiers, links das Schreibzeug, vor ihm eine Dose mit Tabak aus Sevilla, ihm gegenüber oder im Nebenzimmer weilend, ein junges schönes Mädchen von sechzehn Jahren, die er wie ein Vater liebte, und deren heiteres,

*) Auch Mozart hatte solch Gefallen an dieser Oper, daß er aus ihr in der letzten Szene des Don Juan ein Stück von der Tafelmusik ausführen läßt.

stets lächelndes Antlitz eigens geschaffen war, „den ermüdeten Geist zu erheitern und die poetische Begeisterung neu zu erwecken“. In zwei Monaten waren „Don Juan“ und der „Baum der Diana“ fertig. Dann schrieb er noch „Axur“ für Salieri, der in Wien mit großem Erfolge aufgeführt wurde.

Don Juan kam bekanntlich zuerst in Prag auf die Bühne, und entzückte die Hörer. Der Kaiser, der da Ponte sehr protegirte und bei jeder Gelegenheit reich beschenkte, brannte vor Verlangen, die Oper in Wien zu hören. Mozart eilte von Prag herbei, studirte das Werk mit den Sängern, und — — — „Don Juan gefiel nicht“! Da Ponte und Mozart machten Zusätze, änderten mehrere Stücke, und „zum zweiten Male: Don Juan gefiel nicht.“ Joseph II. sagte: „dieses Werk ist himmlisch, es ist noch schöner als Figaros Hochzeit, aber es ist kein Bissen für meine Wiener.“ Mozart, dem da Ponte dessen Aeußerung mittheilte, meinte: „Laßt ihnen nur Zeit ihn zu kosten!“ Der göttliche Wolfgang dachte freilich nicht, daß der Hof-Intendant und die Sekretäre und ein großer Theil der Hofgesellschaft gegen jede Oper die nicht von Casti und Salieri stammte, Ränke spannen. Das reine Gemüth des himmlischen Künstlers war nicht im Stande solche noble Gemeinheiten zu fassen.

1790 starb Joseph II. Sofort nach dem Tode dieses edlen Monarchen begannen die feindlichsten Kabalen gegen Da Ponte sich mächtiger als je zu entfalten, und brachten es so weit, daß er von Wien ausgewiesen wurde. Er ging nach Triest und verlebte dort traurige Tage. Es gelang ihm zwar von Kaiser Leopold II., als derselbe nach Triest kam, eine Audienz und das Versprechen einer gerechten Ehrenrettung zu erlangen (das ausführlich beschriebene Gespräch zwischen dem Monarchen und ihm gehört zu den interessantesten Episoden des Buches); doch sein Stern war erloschen. Nach dem Tode Leopold's verließ er Oesterreich und ging nach Paris in Gesellschaft — seiner

Frau. Die Geschichte seiner Verheirathung ist zu merkwürdig, um nicht wenigstens in Kürze hier erzählt zu werden.

Da Ponte war in Triest in dem Hause eines Engländers, der zwei reizende, liebenswürdige und wohlerzogene Töchter besaß, eingeführt worden, und stand auf gutem Fuße mit der Familie. Ein Wiener Freund schrieb ihm: ob er wohl eine Frau für ihn wüßte? er möchte sich am liebsten mit einer Engländerin von guter Erziehung vermählen.

Da Ponte dachte gleich an die älteste der beiden erwähnten jungen Damen, frug beim Vater an, und wirkte als Vermittler; in vierzehn Tagen waren die Angelegenheiten ziemlich geordnet, man erwartete den Bräutigam, der sein Porträt vorausgesandt hatte. Während der vierzehn Tage war der Vermittler ein Verliebter geworden, und das Mädchen schien dem Gegenwärtigen auch geneigter als Jenem, den sie nur im Bilde kannte. Da Ponte war übrigens weit entfernt, an einen Mißbrauch des Vertrauens zu denken; aber ein Brief des Freundes, worin dieser, bevor er sich zur entscheidenden Werbung entschließen wollte, die genaue Angabe der Mitgift verlangte, gab der Angelegenheit eine eigenthümliche Wendung; der Vater, der die Gefühle seiner Tochter ahnen mochte, wollte von dem Wiener nichts mehr hören, und bot da Ponte die Hand an, um welche dieser für einen anderen geworben hatte — und da Ponte heirathete das Mädchen. Er war zwanzig Jahre älter als sie, und besaß ein Vermögen von — fünf Piastern; doch war seine Ehe eine glückliche, seine Frau hat sich immer als brave und liebevolle Lebensgefährtin erwiesen.

Von dem Zeitpunkte dieser Vermählung bildet das Leben da Ponte's mit den seltensten Ausnahmen eine Reihe von Widerwärtigkeiten und Unglücksfällen, wie sie sich bei einem Manne von so leicht beweglichem Gemüthe nicht gut anders denken lassen. In England und Holland, wo er sich eine feste Existenz

zu gründen trachtete, ging es ihm schlecht. In London war er eine Zeit lang das Factotum des Theaterdirektors und Parlamentsmitgliedes Taylor, dessen unsinnige Wirthschaft auch den Geschäftsvermittler zu Grunde richtete; da Ponte mußte nach Amerika flüchten.

Hier war das Leben unseres Helden ein ebenso buntbewegtes, als es in Europa gewesen. Er war oft in besseren Verhältnissen, doch seine Gutmüthigkeit und Leichtgläubigkeit sowie Unkenntniß des Landes und der Gesetze brachten ihn immer wieder in die unangenehmste Lage; daß er einmal Gewürzkrämer gewesen war, haben wir bereits erzählt. Erst gegen Ende seines Lebens, als er seine Memoiren zu schreiben begann, genoß er einige Ruhe, und hatte als Lehrer der italienischen Literatur eine geachtete und einträgliche Stellung errungen. Vor seinem Tode ward ihm noch die Freude, die berühmte Malibran, die nach Newyork gekommen war, als Zerline im Don Juan zu hören. Mit der Beschreibung der herrlichen Eindrücke, die er an jenem Abende empfing, schließt seine eigentliche Lebensgeschichte, und er läßt nur noch ein Capitel von Betrachtungen und Maximen folgen, die in keinem logischen Zusammenhange mit dem Buche selbst stehen. Es ist ein flüchtig geschriebenes, in seinen Beschreibungen oft recht oberflächliches; dennoch kann man aus ihm die Kenntniß mancher künstlerischen Verhältnisse jener Zeit schöpfen, und insofern ist es ein sehr interessantes.

Humoristica.

Beethoven-Spieler.

Unter hundert Pianisten-Konzerten giebt es jetzt wohl keines mehr, auf dessen Programm nicht eine Beethoven-Sonate stände. Wer wollte auch dem Vorwurfe begegnen, daß er Beethoven nicht spielen könnte? Besonders unsere Pianistinnen, und vorzugsweise die jüngeren, die Laufbahn beginnenden, glauben ihr Genie nur im Beethoven zur vollglänzenden Entfaltung zu bringen; und zwar nicht etwa in einer der bekannten, öfters vorgetragenen, wenn auch noch so schönen Sonaten, sondern nur in einer der „letzten Fünf", jener Offenbarungen, an welche ehedem nur die bedeutendsten Künstler nach voll erlangter Reife und Weihe getreten sind; und nur noch diese großen Künstler finden es nicht unter ihrer Würde, auch an einer der „leichteren" Sonaten Beethovens ihre Meisterschaft zu bewähren. Wahrhaftig es ist als Glück zu preisen, daß zu einem Quartett vier auf gleicher Stufe stehende Spieler gehören, und daß eine verfehlte Geigenleistung noch unangenehmer wirkt, als ein mißlungener Pianistin-Vortrag; sonst würde den letzten sechs Quartetten Beethovens schon lange dasselbe schlimme Loos beschieden sein, wie den letzten fünf Sonaten, und wir müßten zur Strafe für die Sünde, daß uns irgend eine junge Pianistin mit ihrem Vortrage von op. 109 oder 110 nicht gefiel, von irgend einer jungen Geigerin das Quartett op. 132 oder 133

hören, womöglich mit drei weiblichen Genossen — ein Damen-Geigenquartett!

Zum Glücke für die Kunst und für die Hörer bleiben die Quartettspieler, die nicht in vorderster Reihe stehen, von jenen steilen Beethoven-Höhen fern, und denken nicht daran, sich neben Joachim und Genossen zu stellen.

Je länger und aufmerksamer man das Konzertleben betrachtet, um desto stärker befestigt sich die Erfahrung, daß in den allermeisten Pianisten beiderlei Geschlechts die Ueberzeugung wurzelt: Es bedürfe zur Wiedergabe Beethoven'scher Werke vor Allem der höheren „poetischen" Auffassung; mit der einigermaßen für das Nothwendigste ausgebildeten Technik*) müsse Gefühl und Leidenschaft verbunden sein — dann ist der richtige Beethovenspieler fertig; ob er nun diese oder jene Stelle in einer Beethoven'schen Komposition ganz unrein oder willkürlich, den Vorschriften des Komponisten ganz widersprechend vorträgt das ist unwichtig; nur ein Pedant oder Einer, der durchaus, tadeln will, kann sich darüber aufhalten; der Geist steht über dem Buchstaben (d. h. über der Note), das subjektive Gefühl

---

*) Wie so manche musikalische Kunstausdrücke im Sprachgebrauche unrichtig angewendet werden, so auch das Wort „Technik" anstatt „Mechanik". Wenn ein Virtuose alle Schwierigkeiten mit kühner Leichtigkeit überwindet, aber in Rhytmus und musikalischer Satzbildung (Phrasirung) die ärgsten Fehler begeht, dann schreiben manche Berichter: „er ist ein brillanter Techniker, aber ohne geistige Auffassung," anstatt richtiger zu sagen: „Er besitzt Alles, was mechanisches Üben erwerben kann, hat aber keine richtigen Studien gemacht, die zur Rhythmik und Phrasirung (τεχνη) führen;" denn erst nach diesen beginnt die „Auf-" und Zusammenfassung, das freie Walten der Phantasie und Empfindung. Sonderbar! die Franzosen denken weniger musikalisch tief als wir, drücken sich aber bestimmter aus. Von einem Virtuosen wie der oben bezeichneten sagen sie: „Il a énormément des doigts, beaucoup de prestesse, du poignet, mais il manque d'expression, d'instruction musicale, de rhythme" u. s. w.

erhebt sich im Momente des Aufschwunges über die Vorzeichnung Beethoven's. Diese Anschauungsweise ist leider in den letzten Jahren durch die Beethoven-Vorträge von A. Rubinstein bestärkt worden. Der hochgeniale Künstler hat in diesen Vorträgen den höchsten Kunstgeboten die Rücksichtslosigkeit seiner momentanen Regungen entgegengestellt. Und es ward neuerdings die alte Erfahrung bestätigt, daß die übergroße Mehrzahl des Publikums von denen, die es zu beherrschen verstehen, alle Extravaganzen bewundernd verträgt, daß der Allbeliebte und Gefeierte auch für seine Fehler Preiser und Preiserinnen findet. Die Anderen müssen sich's gefallen lassen, daß auch das Lob ihrer besten Leistungen mit einem „Aber"-Anhängsel vermischt wird.

Da alle Kunstleistungen in steter Wechselwirkung mit den gleichzeitigen Ideen und geistigen Bedürfnissen — nach deren verschiedenen Abstufungen in höheren oder niederen geistigen Wohnsitzen — sich bewegen, so ist gleich hier festzustellen, daß die so zahlreichen Vorführungen Beethoven'scher Werke von Seiten der Pianisten beiderlei Geschlechts nicht etwa nur aus einem zwingenden künstlerischen Drange der Konzertgeber, sondern auch aus einem Verlangen des Publikums herzuleiten sind, aus einer vorherrschenden Stimmung erklärt werden müssen. Beethoven ist der „populärste" Tondichter Deutschlands, und seine schwersten, tiefsinnigsten Schöpfungen üben die größte Anziehungskraft, und nicht etwa nur auf den Theil des eleganten Publikums, der sich als der musikalisch tief gebildete zeigen und gesehen werden will, sondern auch auf jene verborgenen Bescheidenen, nicht genug Hochzuachtenden, die im Schweiße ihres Angesichts den kleinen Betrag erwerben müssen für die rückwärtigen Räume des Konzertsaals, in welchem die „Neunte" aufgeführt wird. Ein glücklich zu nennender Zufall gab mir Gelegenheit, einen kleinen Theil dieser Hörer zu beobachten. Im Winter 1886/87 ward die „Neunte" in der Philharmonie unter Mannstädt's Leitung mit dem Stern-

schen Vereine aufgeführt. An der Schranke, welche die Logen und das Parquet von den Stehplätzen trennt, erblickte ich eine Gruppe: eine junge Dame, mit nicht schönen, aber ausdrucksvollen Gesichtszügen, einen Mann mit ernstem fast finsteren Antlitz und struppigem Barte, hinter ihnen ein hochaufgeschossener blasser Mann und eine nicht mehr junge aber noch interessant zu nennende Dame, die ihn öfters zärtlich anblickte. Die Vier waren sehr einfach gekleidet, befanden sich bei der Hitze und dem Gedränge in denkbar unbequemster eingepferchtester Stellung. Um mich herum saßen Enthusiasten beiderlei Geschlechtes, von denen ganz bestimmt neun Zehntheile auf die Symphonie Verzicht geleistet hätten, wenn sie hinter den Schranken stehen mußten. Aber jene Viere hatte ein Gott vor den Bedürfnissen bequemen Lebens geschützt. Wohl sah ich, wie sie in der Pause vor dem Beginn der Symphonie den Schweiß vom Antlitze trockneten und sich Luft zufächelten. Aber von dem Momente, als die ersten Töne des unbeschreiblichen Werkes erklangen, da zeugten ihre still verzückten Mienen von jenem Versinken, von dem Vergessen des Aeußerlichen, von jener Weihe, die nur die wahre reine Liebe zur Kunst verleiht; diese Weihe aber überkommt solche Gemüter in ihrer höchsten Reine bei den Beethovenschen Adagios, bei Mozarts himmlischen Sarastro-Gesängen, bei manchen Motetten und Chören (Pfingst-Cantate) des unergründlichen, unerschöpflichen Johann Sebastian!

Nun aber — und hier gelangen wir an den Wendepunkt unserer Betrachtungen — ist die Weihe des Genießenden tausend Meilen weit entfernt von der des Ausführenden! Im Ursprunge ist die eine der anderen vollkommen gleich, sie muß aus dem Gefühlsleben hervorgehen; aber die Wege der äußerlichen Kundgebung sind ganz verschiedene. Der Genießende kann des tieferen Verständnisses der Komposition, die er hört, bis zu einem gewissen Grade entbehren. Daß er den Bau einer Sonate, eines

Quartett- oder Symphoniesatzes, die einzelnen thematischen Durchführungen, die Gestaltung des musikalischen Gedankens genau und überall erkenne, ist für seine Gefühlsrichtung durchaus nicht unentbehrlich. Was ihm an solcher Erkenntniß abgeht, das ersetzt ihm beim Genusse ein feineres Gefühl, Fähigkeit des schnellen Erfassens, also die Empfänglichkeit für Eindrücke („Impressibilität"). Und nicht blos beim passiv Genießenden, selbst beim aktiv Beurtheilenden können diese Eigenschaften mit Erfolg an die Stelle der genauen Kenntniß treten. Es giebt angesehene und mit Recht geachtete Kritiker, denen die Kompositionsgesetze wenig bekannt sind, die nicht gelernt haben, Partituren zu lesen die einzelne Instrumente im Orchester schwer zu unterscheiden vermögen, und die nichtsdestoweniger einflußreiche und meistentheils richtige Urteile über neue Kompositionen von größtem Umfange fällen. Mir persönlich ist diese Erscheinung fast räthselhaft, aber die Thatsache steht fest; ja man muß eingestehen, daß unter diesen Kritikern vorurtheilsfreiere, wohlwollendere und klarer darlegende, daher bessere Vermittler zwischen Künstler und Publikum zu finden sind, als unter den musikwissenschaftlich gründlich Gebildeten, unter den Gelehrten, bei deren Urtheil nicht selten einseitige Anschauungen, vorgefaßte Meinungen, persönliche Ab- und Zuneigungen, Koteriegeist und Unduldsamkeit mitwirken.

Man kann also hinsichtlich der gründlichen theoretischen Kenntniß und des Studiums klassischer Tonwerke dem rein Genießenden ein ziemlich weit gehendes, dem Beurtheiler ein enger gehaltenes Zugeständniß gewähren — aber nicht das geringste dem Ausführenden größerer Werke; und den Beethoven-Spielern, ganz besonders Denen gegenüber, welche die letzten Sonaten öffentlich vortragen, sind die strengsten Anforderungen nicht blos berechtigt, sondern unbedingt nothwendig, ja geboten, damit Schöpfungen, welche den höchsten Ernst und volle Reife

des Wiedergebenden verlangen, nicht als Konzert-Aufputz entweiht werden. Um auf der obersten Höhe der Kunst fest zu stehen, muß man kräftig, lange und andauernd steigen; im Luftballon der momentanen Begeisterung, der „genialen“ ungleichartigen Auffassung schießt man für eine kurze Weile empor, von der gaffenden Menge angestaunt, findet aber keinen Halt und muß gar oft wieder zur Erde hinab, bevor der höchste Punkt erreicht ward. Wer nun kräftig emporsteigt, um eine Höhe zu erreichen, der wandert zuerst über mancherlei Berge, bevor er zur angestrebten Spitze gelangt; und wer Beethoven-Sonaten richtig vortragen will, der muß vordem durch das gründliche Studium vieler anderer Komponisten die Kenntniß der musikalischen Formen und die Herrschaft über die verschiedenartigen Ausdrucksmittel erlangt haben. Ja er muß, um ein größeres Werk Beethovens gut vorzutragen, alle anderen Werke des hohen Meisters kennen, dessen Stil in all seinen Wandlungen vollkommen studirt haben. Die beiden größten lebenden Beethoven-Spieler, Bülow und Joachim, würden ganz gewiß nicht solche Vollendung der Wiedergabe erreicht, solche Freiheit des Vortrags bei der größten Einheitlichkeit der Auffassung und des Stiles entfaltet haben, wenn sie, Dieser nur das Violinkonzert und die Quartette, Jener nur die Klavierwerke studirten, wenn sie nicht mit umfassendster Kenntniß der ganzen Musikliteratur ausgerüstet in die Tiefen der Beethoven-Schatzkammern drangen. Sie haben gezeigt, wie dem freien Walten des Gefühlslebens in der wiedergebenden Kunst unbedingt die gründlichsten Vorstudien des Geistes vorangehen müssen, wie die volle Beherrschung einer großen Kunstform nur möglich ist, wenn allen Kunstformen gleiches Studium gewidmet ward. „Sehr viel können, Alles kennen, und dann erkennen“ lautet mein Grundsatz, den ich schon 1876 ausgesprochen habe.

Kritik, Kritiker, Kritisirte.

Nehmen wir an, ein Maler wolle die Kritik allegorisch darstellen — waren doch das Märchen, das Volkslied, die Phantasie, Glücksjagd und Meeresidylle in solcher Weise dargestellt worden, warum nicht versuchsweise die Kritik? — Er berathet sich mit einigen befreundeten Künstlern, Dichtern, Musikern, Architekten, Bildhauern u. s. w., will ihre Meinung vernehmen, welche Gestalt, welche Beizeichen (Attribute) er dieser Allegorie der Kritik geben sollte. Was wird er wohl zu hören bekommen? Ein Jeder der Gefragten wird ihm in mehr oder weniger gewählten Ausdrücken darlegen, daß die Kritik ein ganz überflüssiges Ding, ein Auswuchs sei, der die Kunst eher behindere als fördere, und besser gar nicht existirte; daß auch kein richtiger schaffender Künstler sich mit Kritikschreiben abgiebt, und nur die geringen, die selbst nicht viel leisten, das Metier treiben, um sich aufzubauschen Zugleich wird meistens jeder der Befragten sich beklagen, daß dieser oder jener Kritiker über sein (des Befragten) Werk „dummes Zeug geschrieben" habe.

Dem obenerwähnten Maler dürfte also zuvörderst klar werden, daß er von den Künstlern richtige Antworten auf seine Fragen nicht erhalten kann, und daß die meisten von ihnen die Kritik hassen, zu mißachten vorgeben, aber lesen. Bei genauerem Nachdenken und Prüfen wird er sich auch erinnern, daß ein

gewisser Lessing sehr viele Kritiken geschrieben und in seinem zweiundzwanzigsten Jahre den kritischen Theil der Vossischen Zeitung geleitet hat; bei weiterem Forschen wird er zu der Entdeckung gelangen, daß der große Goethe, der einmal in einem Gedicht von Todtschlagen der Recensenten sprach, selbst eine ganze Menge Recensionen, darunter manche recht derbe, verfaßt hat, und zwar nicht etwa als alter Herr, da er nicht mehr in der Vollkraft des Schaffens stand, sondern in dem Jahre 1773 u. s. w., in seinem vierundzwanzigsten Jahre, mitten in der „Sturm- und Drangperiode"! Weiter wird sich zeigen, daß edle herrliche deutsche Musiker, wie C. M. v. Weber und besonders Robert Schumann sehr viele Kritiken und Aufsätze veröffentlicht und die Kunst dadurch sehr gefördert haben. Endlich wird die Kunstgeschichte den Forscher lehren, daß in der herrlichen Renaissancezeit die größten Genies, von Alberti bis Raphael, über ihre Kunst sehr viel geschrieben haben und daß die neuzeitige Behauptung, der Künstler solle nur schaffen und all sein Dichten und Trachten auf seine Kunst zusammenfassen, eigentlich eines der vielen Deckmäntelchen ist für mangelhafte Bildung.

Nehmen wir nun weiter an, daß der Maler nach den vergeblichen Beratungen mit den Künstlern den Versuch anstellt, sich mit einigen „namhaften" Kritikern der verschiedenen Kunstgattungen ins Einvernehmen zu setzen, und ihre Ansichten zu Papier gebracht hat, so wird sich beiläufig folgendes Ergebniß herausstellen.

Die Kritik in ihrer jetzigen Gestalt ist ein Erzeugniß der größeren Verbreitung mittlerer Bildung, der volksthümlichen Entwickelung der Kunst. In früheren Zeiten lag die Pflege der Kunst in den Händen der Fürsten, einiger reichen Aristokraten und mächtiger Gemeinden (besonders in Italien); für diese malte der Maler, baute der Architekt, meißelte der Bildhauer, komponirte der Musiker. Der Dichter widmete seine Dichtungen den Männern, die ihn bezahlten. Die Oeffentlichkeit, das was man

heute Publikum nennt, bewunderte aber bezahlte nicht. Die Schriften einzelner Kenner über Kunstwerke mochten von einem kleinen Kreise Gebildeter beachtet werden, Einfluß auf das Einkommen oder die Stellung des Künstlers übten sie wenig oder gar nicht. Mit dem Wachsthum der Städte, der Zunahme der Bildung, der Verbreitung des Kunst-Geschmacks in den Bürgerkreisen und mit der steigenden Entwickelung des Zeitungswesens gewann die Kritik immer mehr Einfluß auf die öffentliche Meinung. Das Gönnerthum ist heut zu Tage aus den obersten Regionen in die mittleren herabgestiegen, das große Publikum ist der viel tausendköpfige Mäcen, um dessen Gunst die Künstler sich bewerben: und es ist eine fast komische und immer sich erneuernde Erscheinung, daß unter zehn schaffenden Künstlern, die „von der Gunst der Menge Nichts wissen wollen", neun sich ärgern, wenn die Beurtheilung von ihnen sagt, daß sie nicht populär werden können, und sich sehr freuen, wenn ihr Buch oder ihre Komposition viele Auflagen erlebt, also „die Gunst der Menge" errungen hat.

Dies Wesen der Kritik hat auch während der letzten fünfzig Jahre insofern einen ungeheuren Umschwung erfahren, als der Schwerpunkt sich aus den streng- oder schönwissenschaftlichen Fachblättern immer mehr und mehr in die Tagesblätter, in die großen Zeitungen gesenkt hat. Während in früheren Zeiten viele Künstler dem Urteile gelehrter Blätter fast mehr Bedeutung beilegten, als dem der „Journale", beachten heut zu Tage viele Gelehrte das Urtheil der „Journalisten" fast im selben Maße, als das der Fachblätter; sie gestehen es nicht immer ein, können aber den Aerger über Tadel nicht verbergen. Es sei mir nun erlaubt, anstatt eines eigenen Urtheils über Stellung und Wirkung der Kritik im Allgemeinen die Worte eines Mannes anzuführen, dem gewiß allseitig die große Berechtigung, gewissermaßen ein entscheidender Richterspruch in ästhetischen Fragen zu-

gestanden wird. Friedrich Vischer*) sagt in seiner Aesthetik: „Es verhält sich mit der Kritik wie mit der Presse im Allgemeinen: das Einzelne in ihrem vielstimmigen Durcheinander zersetzt und zersprengt das Ganze als Wahrheit, verwirrt, verblendet; aber durch die bewegte Masse dieses Einzelnen geht doch — erzeugt aus der Wechsel-Ergänzung des Einseitigen, zu Tage gefördert durch Streit und Widerspruch — als Ziel des Ganzen die Wahrheit.“ Er zeigt auch, wie heut zu Tage kein Künstler sich der Reflexion entziehen kann, und wie er eben aus eigener Kraft sich befreien muß. Und was der große Aesthetiker vor vierzig Jahren (1848) geschrieben hat, gilt heute in noch höherem Maße. Man kann eben die Kritik nicht mehr weg kritisiren.

Fest steht jedenfalls, daß die Kritik heute eine Macht ist, daß sie gleich jeder Macht zum Mißbrauche verlocken kann, daß sie aber im Ganzen und Großen zu den geistigen Nothwendigkeiten gehört und auch manches Gute anregt und schafft. Allerdings! die Künstler zufriedenstellen wird sie erst in jenem Jahre des allgemeinen Friedens, wo alle Armeen abgerüstet haben werden, die Menschen auch geistig einander nicht mehr befehden, wo dann der neidische Klatsch verbannt ist, und auf der Erde recht viele glückliche Menschen leben werden.

Gehen wir nun vom Abstrakten, von dem im Denken erzeugten Begriff „Kritik“ auf Konkretes über, auf den wirklich vorhandenen Kritiker. Prüfen wir seine Stellung, Thätigkeit und Wirksamkeit, seine Pflichten und die Anforderungen, welche Publikum und Künstler an ihn stellen. Fragen wir: Was soll er Alles sein, was vermag er zu sein?

Seit der großartigen Entfaltung des Zeitungswesens sucht das Publikum in den größeren Tagesblättern nicht nur eine

*) Der große Ästhetiker ist gestorben, während die obigen Zeilen im Drucke waren!

Richtschnur für seine politischen Ansichten durch die Leitartikel, sondern auch Unterhaltung und ästhetische Belehrung durch das Feuilleton. Als die natürliche Folge dieser Neigung des Publikums für das Kunstfeuilleton erscheint es, daß die Redaktionen bemüht sind, solche Berichterstatter zu gewinnen, deren Artikel in der Leserwelt Gefallen fanden. Ein solcher Erfolg des Kritikers ist jedoch nicht in erster Reihe das Ergebniß der Gründlichkeit und Unparteilichkeit seines Urtheils, sondern seiner schriftstellerischen Anlage und Eigenthümlichkeit. Trockener Ton, ungelenker Stil und einförmige Beweisführung werden bei aller Gründlichkeit und Gediegenheit des Urteils nicht dieselbe günstige Aufnahme der Leser-Mehrzahl finden, als eleganter Stil, gewandte Darlegung, glänzende Einfälle bei weniger gründlicher Kenntniß und Prüfung. Thöricht wäre es, hieraus einen Vorwurf gegen das Publikum zu folgern, von ihm zu verlangen, daß es der Beurtheilung das Verständniß des Fachgelehrten entgegen bringe. Unsere Bemerkung soll nur darauf hinweisen, daß auch die gründlich gebildeten Kritiker sich einer zierlichen, allgemein verständlichen Darlegung ihres Urtheils befleißigen sollen, auf daß die Mehrzahl der Leser endlich zur Erkenntniß gelange, wie Gelehrsamkeit und angenehme Form durchaus nicht unvereinbar sind.

Stellte nun das Publikum an den Kritiker die Forderung, daß er die beiden eben erwähnten Eigenschaften besäße, so wäre sie eine zwar nicht leicht erfüllbare, aber durchaus berechtigte. Aber die Leser der großen Zeitungen verlangen von dem Kritiker noch andere Eigenschaften, die mit Gründlichkeit und sorgfältiger zierlicher Behandlung der Form außerordentlich schwer zu vereinen sind: Schnelligkeit und Ausführlichkeit, dann noch große Rücksicht für die Lieblinge des Publikums und große Unparteilichkeit — für die Anderen! Von diesem Verlangen ist dem Verfasser selbst ein sehr ergötzliches Beispiel geliefert worden:

Zwei dem Musikleben geschäftlich sehr nahe stehende Herren sprachen ihm gegenüber ihre Verwunderung aus, daß die Presse manchem Unbedeutenden ihre Gunst zuwende, um dagegen dem sehr Bedeutenden nicht genügende Rücksicht zuzuwenden. Ich bemerkte dagegen, daß die wohlverstandene Pflicht der Presse sei, dem begabten und ernststrebenden Jüngeren auf dem schweren Wege ein ermunterndes Wort zuzurufen, dagegen es nicht zu verschweigen, wenn ein Großer, Berühmter sich erlaubt, alle Kunstgesetze seiner momentanen Laune unterzuordnen; daß wenn ich ihre Worte recht verstände, sie mit meiner Besprechung von Rubinsteins Beethoven-Abend 1885 nicht zufrieden waren, ich aber kein Jota davon abließe. Wenn ein sehr großer Künstler neben andern sehr bedeutenden Leistungen eine Sonate von Beethoven verfehlt wiedergäbe, so würde kein ehrenhafter Kritiker gerade diesen einen Punkt hervorheben; wenn aber ein Künstler an einem Abende acht Sonaten hintereinander spielt also zeigen will, wie er Beethoven wiedergiebt und dabei nicht blos alles Zeitmaß bei Seite läßt, sondern sogar und zu hunderten malen die Vorzeichnungen Beethovens willkürlich verwendet, Fortissimo spielt, wo sempre pp. vorgeschriebeu steht und umgekehrt, wenn er selbst die Harmonie ändert, so dürfte kein ehrenhafter Kritiker das unerwähnt lassen; wie sollte dem Künstler Rücksicht gezollt werden, der keine für Beethoven hegt und der nachfolgenden Generation das schlechteste Beispiel giebt? Die beiden Herrn mußten mir zugestehen, daß jeder andere Pianist der nur die Hälfte solcher Eigenwilligkeiten kundgäbe, den herbsten Tadel erführe — auch von ihnen. Nur gegen den allgemeinen beliebten Rubinstein sollte nichts gesagt werden! Und die hier erzählte ist durchaus keine vereinzelte Erscheinung.

Die übergroße Mehrzahl der Zeitungsleser*) — selbst der

*) Die folgenden Betrachtungen sind theilweise einer früher erschienenen Broschüre des Verf. entnommen.

gebildetsten — will am Morgen beim Kaffee oder Thee durch eine vorläufige kurze, aber doch bestimmt abgefaßte — also in der Nacht, unmittelbar nach der Vorstellung geschriebene — Notiz erfahren, wie am verflossenen Abend, also vor etwa zehn Stunden, das neue Stück oder die neue Oper gefallen hat und welche Scenen den meisten Beifall fanden; der ausführliche Bericht wird im Abendblatte nach der Morgennotiz, spätestens am nächsten Morgen erwartet: Erzählung des Inhaltes, Beurteilung des Stoffes, Besprechung jeder Einzelheit der Ausführung, Beschreibung der Vorstellung durch die Künstler, der Ausstattung u. s. w. Auch über Kunstausstellungen erwarten die Leser recht schnelle Berichte, um doch beiläufig zu wissen, wie sie urtheilen sollen. Allerdings ist das Publikum, das über bildende Künste ästhetische Gespräche führt, bei Weitem kleiner, als das sich für Drama interessirende, und verschwindend klein gegen das musikalische!

Daß der Kritiker der bildenden Künste trotz aller Ungeduld des Publikums Zeit und Ruhe gewinnen kann, bevor er sein Urteil veröffentlicht, leuchtet wohl jedem Leser ohne besondere Beweisführung ein, ebenso, daß der Literaturhistoriker im Stande ist, mit Muße und Nachdenken ein Buch zu lesen, bevor er darüber schreibt. Diesen Beiden ist also insofern ein günstiges Loos beschieden, als Gründlichkeit und Ausführlichkeit des Urteils ganz in ihrem Wollen liegen. Selbst der Theater-Kritiker steht dem Musikberichterstatter gegenüber im Vorteil. Ihm fällt auch in der bewegtesten Periode höchstens einmal im Monat die Aufgabe zu, ein ernstes neues Stück mit Ausführlichkeit zu beurtheilen oder über ein Gastspiel zu berichten. Dem Musik-Kritiker dagegen bringt die „Saison“ gleich vom Beginne täglich ein bis zwei Konzerte, manchmal auch noch mehr. Zuerst kommen die einheimischen oder fremden Virtuosen. Jeder muß besprochen werden, die Großen, Berühmten, weil das Publikum es verlangt, die Kleineren, weil die Pflicht gebietet, künstlerisches Streben der

Anfänger in der Laufbahn nicht mit Stillschweigen zu übergehen; das einzige Ziel ihrer mit vieler Mühe und Opfern gegebenen Konzerte ist ja einen geachteten Namen zu erwerben! Dann kommen die Konzerte der großen Chor- und Orchester-Vereine; fast jedes bringt irgend ein neues Werk oder neue Künstler. Der ständige Kritiker einer großen Zeitung soll nun über Alle selbst berichten; denn Stellvertretung ist nur selten statthaft, da ja Publikum und Künstler das Urteil des Ruf und Vertrauen Genießenden und keines Anderen wünschen. So hat denn der musikalische Berichterstatter vom October bis beiläufig Ende April Tag für Tag — mit den seltensten Ausnahmen — die Aufgabe zu erfüllen: heute Abend Oper oder Konzert (1—2—3), morgen Vormittag ausführlichen Bericht, der womöglich im Abendblatt erscheinen soll. Wie soll er nun zu Werke gehen, um solchen Anforderungen gegenüber immer gründlich, mit voller Ruhe und reiflichem Nachdenken, und unparteiisch, d. h. von jedem momentanen Eindruck absehend, von jeder Stimmung unabhängig zu urteilen? Wahrlich, der Kritiker, der all den Forderungen an ihn entspräche, müßte vor Allem nicht aus Fleisch, Blut, Nerven und Knochen zusammengesetzt sein, sondern aus Begriffen; er gliche dem Brautwerber in dem genialen Märchen des lange vergessenen Schriftstellers Klinger, dessen Drama „Sturm und Drang" der ganzen Periode den Namen gab. In seinem „Sahir" (oder der goldene Hahn) ladet der Sultan von Circassien Brautwerber um seine schöne Tochter; sie kommen aus allen Gegenden und Ständen, Prinzen und Ritter, Feldherren, Künstler 2c. 2c. Auch aus Deutschland kommt Einer; der ist aber gar kein Brautwerber, sondern der kategorische Imperativ von Kant. Gelehrte unseres Vaterlandes wollen die Kantische Philosophie in Circassien einführen; zu diesem Zwecke verfertigen sie eine Figur aus Pappe, in die sich einer von ihnen mit einem Sprachrohre steckt. Nachdem die Vorstellung der verschiedenen

Brautwerber beendet ist, wird die Puppe vorgetragen und es ertönt eine Stimme: „O meine Freunde, ich bin kein Brautwerber, sondern ein Princip. Richtet Eure Handlungen so ein, daß eine jede allgemeines Gesetz werden könnte.“ Der Sultan meint: „Das lautet sehr schön, hilft aber nicht zur Heirath.“ Solch ein Wesen ohne Fleisch und Blut, mit moralischen Principien gefüllt, müßte der Musik-Kritiker sein, der allen heutigen Anforderungen entspräche.

Wir sind nun zu dem schwierigsten Abschnitte gelangt, zu den „Kritisirten“. Die Künstler sind einzuteilen in Größte, Große, Mittlere und Kleine. Unter den Größten gibt es immer einige, welche sich äußerlich nicht um die Kritik kümmern; diese sind wieder in zwei sehr verschiedene Kategorien zu teilen: die einen, von der Gunst des Publikums getragen, fühlen sich erhaben selbst über die berechtigste, von den reinen Kunstgrundsätzen ausgehende Kritik; Nomina sunt odiosa — jeder Leser, der mit dem Musikleben mitlebt, kennt den Einen oder Andern. Es gibt aber auch Künstler, die im Bewußtsein, nur das Rechte in der Kunst mit Ernst und Fleiß anzustreben, die Ueberzeugung hegen, daß die ehrenhafte Kritik sie anerkennen wird, ohne daß sie der Person des Kritikers *vorher* huldigen; solche Künstler waren und sind der edle Mendelssohn, Johannes Brahms, Joachim, Clara Schumann; auch Niemann, der große Sänger, hat der Kritik niemals „die Cour gemacht“, obwohl er sich immer freute, wenn er die richtige Würdigung fand. Nun gibt es aber auch sehr berühmte Künstler beiderlei Geschlechtes, welche nicht blos der Kritik viele Rücksicht schenken, sondern auch zugleich verlangen, daß die Kritik ihnen allein Rücksicht widme. Und sie werden in dieser Forderung bestärkt durch ihre Verehrer (siehe oben das Gespräch über Rubinstein) und durch ihre Agenten und Geschäftsvermittler, welche jedes Lob nach dem

Werthe bemessen, den es für die Einnahme darstellt, und die jede leise Bemerkung, auch die künstlerisch berechtigste, als einen Eingriff in ihren Beutel fühlen, und als einen Angriff auf die Kunst darstellen. Nach den Wünschen dieser Gattung Künstler und ihrer Kunstgeschäftemacher sollte der Kritiker keine Ohren und keine Augen haben als für sie; er darf nicht hören, wenn sie einmal in momentaner, körperlicher oder geistiger Mißstimmung weniger gut spielen oder singen, und muß von ihnen nur Sphären-Harmonien vernehmen; er darf auch nicht sehen, daß sie im Jahre 1887 älter sind, als 1877, sondern muß sie immer verjüngt finden.

Nichts desto weniger ist der Umgang mit diesen Berühmteren, selbst mit den Empfindlichsten, meistens ein sehr angenehmer. Sie haben gute Manieren, sind — mit seltensten Ausnahmen — gutmüthig und sogar fähig, sich von einem Kritiker, der sie öffentlich lobt, in Privatgesprächen leisen Tadel gefallen zu lassen. Aber die „Mittleren", die Theater-Sängerinnen und Sänger, die Klavierspieler und Geiger, die nach den Berühmtesten kommen, die Zweiten ersten Ranges, die Ersten zweiten Ranges! Das sind die Leute, welche vom Kritiker das meiste Gute verlangen, und das meiste Schlechte reden. Wie soll ich sie beschreiben? ihre endlosen Bemühungen, nach jedem Auftreten gelobt zu werden, ihre Erzählungen von Intriguen, die man gegen sie ins Werk setzt, ihre Schmeicheleien vor, ihren Hochmuth nach jedem Erfolge, ihre Klagen und Anspielungen gegen jeden Kritiker, der sie einmal tadelte, und eine Rivalin oder Rivalen lobte? Ich will hier anstatt eigener Betrachtungen die Worte Heines aus dem Jahre 1843 anführen; was er vor 44 Jahren über die Klavierspieler gesagt hat, das ist selbstverständlich heute, und in verstärktem Maße auf die meisten „Kritisirten" anwendbar: „Sie wissen auch dem Harthörigsten schon beizukommen, denn Menschen sind immer Menschen, sind empfänglich für

Schmeichelei, spielen auch gern eine Protektorrolle, und eine Hand wäscht die andere; die unreinere ist aber selten die des Journalisten, und selbst der feile Lobhudler ist zugleich ein betrogener Tropf, den man mit Liebkosungen bezahlt. Man spricht von der Käuflichkeit der Presse; man irrt sich sehr. Im Gegentheil, die Presse ist gewöhnlich düpirt, und das gilt ganz besonders von den berühmten Virtuosen. Berühmt sind sie eigentlich alle, nämlich von den Reclamen, die sie höchstselbst oder durch einen Bruder oder durch ihre Frau Mutter zum Druck befördern" u. s. w.

Ich kann jedoch nicht umhin, diesen wenig schmeichelhaften aber amüsanten Schilderungen die thatsächliche Bemerkung beizufügen, daß die Kategorie dieser zweitersten oder ersten zweiten auch manche edelste und liebenswürdigste Künstler birgt, solche, die in bescheidenster Erkenntniß ihrer Gaben immer bestrebt sind, nach Kräften das Beste zu leisten, für jedes freundliche Wort dankbar sind, sich nie aufdrängen, und doch künstlerisches Selbstbewußtsein wahren. Dieses schöne innere Wesen spiegelt sich auch in ihrem äußerlichen Gebahren wieder. Diese Künstlerinnen und Künstler sind die angenehmsten und sittsam lustigsten Gesellschafter; der Umgang mit ihnen bietet dem Kritiker eine reichliche Entschädigung für das Ungemach, das ihm die Andern so oft bereiten, bewahrt ihn vor zu stark pessimistischen Anwandlungen.

Ich komme nun zu einem Abschnitte, dem eine humoristische Seite abzugewinnen mir nicht möglich ist, den ich nur ernst zu behandeln vermag: zu dem Abschnitte vom Kunstproletariate. Zu diesem gehören vor Allem die Träger und Trägerinnen der kleineren Rollen an den Theatern, dann die Orchestermitglieder und die Choristen; nach ihnen kommen die kleinen Konzertgeber und Musiklehrer. Welch ein Loos ist den kleinen Theaterleuten beschieden! An ihnen lassen Direktoren,

Regisseure u. s. w. den Zorn aus, den sie den Großen, Beliebten, Unentbehrlichen gegenüber verbeißen müssen. An sie treten Zumuthungen, die selbst in tiefern Schichten nicht gewagt werden, da hier ja die Abhängigkeit nicht so stark ist. Wohl jeder und jedem von ihnen, denen ein höheres Kunstgefühl nicht innewohnt, die daher ihr Loos weniger empfinden! Von all den Erwähnten wird ein gewisser Anstand des äußern Erscheinens verlangt, weil sie ja zur Kunst gehören; dabei erwerben sie oft viel weniger als der gute Arbeiter, der nur am Sonntag „Staat“ macht! Ich will das trübe Kapitel nicht weiter ausdehnen; den in ihrer Art genialen Brüdern von Schönthan ist es gelungen in ihrem Lustspiele „der Raub der Sabinerinnen“ einen wandernden Schauspieldirektor zu zeichnen, der für seinen Beruf und seine Gesellschaft „Schmiere“ mit komischem Pathos eintritt, und seine Thätigkeit als eine ersprießliche schildert. Es mag also Leute geben, die mit solchem Looſe zufrieden sind.

Die Kritik vermag für die Kleinen nur sehr wenig zu wirken; sie kann die Leistungen eines Chores und Orchesters loben, den Träger einer kleinen Rolle anerkennend erwähnen. Aber sie kann nicht der Ueberproduktion steuern, die auch auf diesem Felde wie überall vorherrscht, nicht in die inneren Theaterverhältnisse oder in die Honorarfragen zwischen Agenten und Directoren eingreifen, durch welche das Loos der Kleinen manchmal ein so trauriges wird; selbst der Staat als Gesetzgeber kann nur Scheinhilfe bringen. Allein die zunehmende Verbreitung der Humanität, des Wohlwollens, und die Läuterung der Kunstanschauungen vermag einige allmähliche Besserung herbeizuführen. Und nach dieser Richtung steht der Kritik ein weiterer Wirkungskreis offen.

Welche Stellung nimmt also die Kritik im geistigen Leben ein?

Alles was in der Welt vorgeht, ist Ergebniß von Wechsel-

wirkungen und Entwicklungen. Es gibt keine vereinzelt für sich allein dastehende Erscheinung; selbst die Vulkane stehen in unterirdischer Verbindung, um wie viel mehr die geistigen Strömungen! Die Kritik gehört zu den Anzeichen der verschiedenartigen geistigen Bewegungen. Des Kritikers Thätigkeit gleicht der jeder anderen künstlerischen; er schöpft aus den Zeitideen; der vornehm Denkende trägt die Ideen in höhere Regionen, der gemeine steigt mit ihnen hinab in die niederern Schichten. Scharfe Gegensätze treten in der Kritik hervor, wie in der Politik und in den Künsten. Sie sind alle berechtigt, solange sie auf dem Boden der künstlerischen Ueberzeugung stehen, und die Kämpfe mit dem Schwerte, nicht mit dem Knüppel führen. Daß auch der beste Kritiker ein Mensch ist mit Mängeln und Fehlern, daß dem Kritiker mehr Geduldproben auferlegt werden, als die Leser ahnen, daß der ganz objektive, ganz unparteiische kein Wesen aus Fleisch und Blut sein könnte, und jenem Brautwerber im Klingerschen Märchen gliche, habe ich dargelegt. Hier möge auch ein gar schönes Wort von Jean Paul seinen Platz finden: „Nicht Unpartheilichkeit ist dem Erdenmenschen anzusinnen, sondern nur Bewußtsein derselben, und zwar eines, das sich nicht nur eines guten Zieles, auch guter Mittel bewußt ist.

Der Kritiker gehört zu den Leuten, deren Thätigkeit am ostesten und heftigsten angefeindet wird. Aber er kann sich mit dem Bewußtsein trösten, daß viele Kritisirte, die der Kritik das wenigste Gute nachsagen, doch in Verzweiflung wären, wenn von ihnen gar nicht gesprochen würde, daß die Kritik im Ganzen und Großen der Kunst förderlich wirkt, und daß die Erkenntniß dieser Wahrheit im gebildeten Publikum immer mehr und mehr sich verbreiten muß.

Operette und Gesellschaft.

„Die komische Oper ist der in Musik gesetzte Gesprächston der eleganten Gesellschaft.“ Diesem Satze, den ich vor Jahren niedergeschrieben, wird der geneigte Leser beistimmen, wenn er mir auf einem kleinen historischen Spaziergange die Ehre seiner Begleitung schenken will. Bevor wir ihn jedoch antreten, möge hier eine moralische Entrüstungs-Predigt gegen die Operette Platz finden. „Tanz und Musik haben sich mit einer Art von Poesie verbunden, die dem Gebiete der Venus vulgivaga entspricht, den Bund mit der himmlischen Kunst haben sie gebrochen und beherrschen nun die bethörten und sinnlosen Theater.“

Mancher geneigte Leser dürfte zu wissen wünschen, wann und von Wem diese so vortrefflichen und treffenden Worte gesprochen wurden? Nun, sie stammen aus einer Zeit, in welcher es weder Operette noch Oper gab, sie sind vor 1800 Jahren in einer Schrift von Plutarch „Ueber die Musik“ erschienen, die mein verehrter Freund Dr. R. Westphal mit Erläuterungen herausgegeben hat. Plutarch war etwa im Jahre 50 christlicher Zeitrechnung geboren, die Schrift gehört nach Westphal's Darlegung zu dessen frühesten; er hatte sie etwa in seinem 37. Jahre geschrieben, so ist sie gerade 1800 Jahre alt. Ich

habe die obigen Worte daraus angeführt*), um zu beweisen, daß die Klagen über „Verfall“ der Kunst und der Sitte so alt sind wie die Kulturgeschichte; ja ich möchte fast behaupten, daß schon der alte Tubalkain, von dem nach der Bibel „da kamen die Pfeifer und Geiger“, die Musik seiner Enkel als Verfall betrachtet und nach der guten alten Zeit zurückgeseufzt hat.

Der erste Ursprung der modernen Operette ist nicht, wie Manche vermuthen, in Frankreich zu suchen, sondern in Deutschland, im verflossenen Jahrhunderte; denn die französischen Vaudevilles und Operetten von Monsigny, Philidor und Grétry (Rousseau war der Vorläufer mit seinem devin du village) gehören eigentlich der komischen Oper an, aus der erst nachher die moderne Operette herausprang; sie sind alle im Texte viel feiner angelegt, meist romantisch-phantastischen oder idyllischen Inhaltes. Aber die deutsche Operette, das deutsche Singspiel war ganz realistisch ins Leben greifend; die beliebtesten, „Die Jagd“ von Hiller, und Dittersdorff's „Doktor und Apotheker“ **) sind wahre Lebensbilder der kleinen bürgerlichen Gesellschaft ihrer Zeit. Selbst in den Operetten mit Zauberspuk durfte das dem täglichen Leben entnommene derb komische Element nicht fehlen; die Lustigkeit war so verbreitet, daß selbst ein Haydn nicht verschmähte, für ein Marionetten-Theater Musik zu komponiren. Erst nachdem der göttliche Mozart in seiner „Belmonte und Constanze“ und in seiner „Zauberflöte“, die beide zuerst als „Singspiele“ erschienen waren, ungeahnte Töne an-

---

*) Nur das Wort „Orchestik“ erlaubte ich mir mit „Tanz und Musik“ zu umschreiben.

**) Es ist jammerschade, daß diese ganz reizende Operette so ganz von der Bühne verschwunden ist. Ich hörte sie in den fünfziger Jahren in Wiesbaden von den damaligen Hofsängern mit großem Erfolge ausführen und bin überzeugt, daß sie auch heute in guter Ausführung überall ergötzen wird.

geschlagen hatte, begann die Mittel-Gattung der deutschen Operette zu schwinden. Der ernstere Theil der Musik stieg in die höhere Region der Oper, der komische verlor sich in die Posse. Man kann wohl sagen, daß seit dem Anfange des Jahrhunderts bis zur Offenbach-Periode keine deutsche Operette mehr einen durchschlagenden, nachhaltigen Erfolg gewonnen hat, wie die beiden obengenannten. Auf den deutschen größeren Theatern herrschte die französische komische Oper (Dalayrac, Auber, Boieldieu, Isouard) und die italienische opera buffa, die in Rossinis Barbiere und Italiana in Algeri ihren Höhepunkt erreichte. Prüft man nun die Musik jener französischen Komponisten und die Texte, auf welche sie komponirt ward, liest man die gleichzeitigen Lustspiele und sonstigen heiteren Schriften, so gewinnt man die Ueberzeugung, daß damals geistreiche, theilweise empfindsame Plauderei in der Gesellschaft allgemein verbreitet war, daß die heitere Muse und der Gesellschaftston in Wechselwirkung standen. Nirgends in Boieldieus und Isouards Texten allesammt und in denen der Auberschen Opern bis in die vierziger Jahre findet sich Schlüpfriges, Zweideutiges. Die vornehme Gesellschaft, welche unter dem ersten Kaiserreiche, besonders aber in der Bourbonischen Restaurationszeit den Ton angab, hätte Opern wie die spätern Auber's oder gar Offenbach's niemals besucht. Hiermit soll nicht etwa gesagt sein, daß sie moralischer lebte und dachte, als die folgende Generation — ich werde auf diesen Punkt später zurückkommen — sondern nur, daß sie sich in feineren eleganten Formen bewegte und noch große Macht besaß, daher auch gesellschaftlich maßgebenden Einfluß übte. Das dauerte aber nicht lange. Den politischen Umwälzungen folgten die geistigen und gesellschaftlichen. Die letzteren waren eigentlich schon vorhergegangen, aber nicht genug deutlich bemerkt worden.*)

*) Balzac, ein großer Verehrer der alten Aristokratie, der bei jeder Gelegenheit gegen das Bürgerkönigthum (Louis Philipp) und

Die romantische Dichterschule, die bei ihren ersten Fahnenzügen noch ganz für die vornehme Gesellschaft turnirt hatte, machte mit einem Male einen Satz über alle Schranken, senkte die Lanze vor der Menge, tummelte vor ihr, bewarb sich um ihre Gunst; die Dramen Victor Hugo's, Alexander Dumas', die Romane des letztern und Eugen Sues waren für die „Popularität" berechnet, vertraten die „Volksideen" und paßten denselben ihren Stil an, suchten das drastisch Packende, nicht mehr das poetisch Feine. Den ernsten Rittern folgte der leichte Troß; in der „Komischen Oper" gaben Texte und Musik den Widerhall des veränderten Gesprächstones. In Auber's „Domino noir" 1836 und dem fast gleichzeitigen „Postillon von Lonjumeau" von Adam sind die Texte nicht mehr nur lustig wie die vom „Maurer und Schlosser", „Weiße Dame", „Johann von Paris", sondern auch hier und da schon recht schlüpfrig; die Musik ist nicht mehr ausschließlich elegant und melodienreich, sondern pikant, in scharfen Rhythmen sich bewegend, in der Instrumentation und Harmonisation ebenfalls prickelnd, zugespitzt, aber immer mit großem Geschicke gemacht; die Opern folgten auf musikalischem Gebiete der Richtung, welche die damaligen Lustspiele „Oh Oscar", „Mademoiselle de Belleisle" u. a. auf dramatischem Gebiete angaben: sehr unbekümmerte, keine moralische Bedenken beachtende, aber immer mit Eleganz gepaarte Leichtfertigkeit. Gegen das Ende der Regierung des „Bürgerkönigs" Ludwig Philipp mehren

---

dessen Gesellschaft boshafte Bemerkungen richete, schildert in seiner „Modeste Mignon," deren Handlung noch unter Carl X. spielte, zwei Söhne altadeliger großer Familien, ihr fast burschikoses Benehmen gegen eine junge, vornehme, schöne Dame, der die Väter der jungen Herrn volle Bewunderung und Hochachtung zollten. Er entschuldigte quasi die jungen Leute damit, daß sie das Gefühl der großen Stellung bereits verloren hatten, während die Väter noch vom Glanze der untergehenden Sonne bestrahlt waren.

sich die Anzeichen der immer zunehmenden Schlaffheit der Formen, und wenn man die Romane und Lustspiele prüft, die gegen das Ende der vierziger Jahre am meisten Effekt machten, kann man sich über die späteren „Dramen“ „Dame aux camélias“, „Filles de marbre“, und über die neuesten französischen Lustspiele nicht wundern, in welchen der letzte Rest von bürgerlichen Bedenken dem Spaß geopfert, und die mit so großem Behagen vom Publikum der deutschen Residenzen genossen werden. Man lernt immer mehr sich überzeugen von der Wechselwirkung zwischen gesellschaftlichem Leben und Kunst-Aeußerungen, man gelangt zu der Erkenntniß, daß die Jetztzeit fast jeden Antheil für die feine komische oder heitere Oper verloren hat*) und in der modernen Operette die Befriedigung ihres Bedürfnisses der Unterhaltung findet.

Wir halten es für nothwendig, nachmals darauf hinzuweisen, daß der Ton der gesellschaftlichen Unterhaltung an Eleganz und feiner Wendung schon eingebüßt hatte, bevor die Sittenlosigkeit und Leichtfertigkeit auf der Bühne entschieden hervortrat; es ist hier nicht der Ort, genaue Beweise zu führen, welch ein Irrthum in der Behauptung liegt, daß die Bühne einen entscheidenden Einfluß auf die Sitten üben könne; eine solche Beweisführung verlangte eine lange ausführliche kulturhistorische Abhandlung für sich. Doch wollen wir den denkenden Leser

---

*) Vor einigen Jahren wurde Götz' komische Oper „Der Widerspänstigen Zähmung“ aufgeführt und von der ganzen Presse als feines, liebenswürdiges Meisterwerk bezeichnet, in welchem die melodiösen, charakteristisch heiteren und formal vortrefflich gearbeiteten Stücke weitaus die wenigen nicht so interessanten Nummern überwiegen. Nichtsdestoweniger hat dieses Meisterwerk einen durchschlagenden Erfolg nicht zu erzielen vermocht, obwohl selbst die gefeierte Lucca, die keine nicht effektreichen Rollen wählt, die Widerspänstige in ihr Repertoire aufgenommen hat!

anregen zur Prüfung, ob nicht zwischen Publikum und Bühne, zwischen dem Dichter und seinen Zeitgenossen Hunderte von unsichtbaren Gedankenquellen hin- und herfließen, durch welche eben das Werk entsteht, welches den „Leuten gefällt.“ Denn daß auch das beste Künstlerische das den Leuten nicht gefällt ohne alle moralische Wirkung bleibt, leuchtet doch von selbst ein.

Wir kommen nun zu der heutigen Operette, zu der Gattung, welche zuerst in Paris entstanden, dann nach Deutschland importirt und hier erst recht neugebildet, so zu sagen akklimatisirt wurde und in diesem Augenblicke den letzten Daseinskampf ausficht.

Man könnte es fast als eine kleine Ironie des Schicksals betrachten, daß der erste kleine Anfang des großen Offenbach in einer — — Taschenspielerbude stattgefunden hat. Ein „Prestidigateur“, Lacase, baute im Frühjahr 1848 einen Pavillon in den champs elysées, um seine Künste zu zeigen. Der Arme mußte aber bald seine Apparate dazu benutzen, sich selbst verschwinden zu machen. An seine Stelle trat — mitten in den Revolutionsstürmen — ein ehemaliger Cellist, der sich durch kleinere Kompositionen bemerkbar gemacht hatte*) und nunmehr seine Laufbahn als Operetten-Komponist in bescheidenster Weise begann. Er bewarb sich um und erhielt das Privilegium, musikalische Szenen für nicht mehr als drei Personen („Saynetes“ nach einem spanischen Ausdruck) und Pantomimen darstellen zu lassen. Am 5. Juli 1848 waren die Pariser Anschlagsmauern mit einer Menge großer Zettel beklebt, worauf zu lesen war:

---

*) In neuerer Zeit ist in Zeitungen behauptet, und mir von sehr achtbarer Seite mit Sicherheit bestätigt worden, Offenbach habe Flotow, der damals viel in Paris lebte, bei der Komposition von Stradella und Martha geholfen, nicht wenig Melodien stammten aus seiner Feder. Ich erwähne das hier, ohne meinerseits die mindeste Gewähr zu übernehmen.

Entrez Messieurs et Mesdames, Prolog von Mèry und Ludovic Halèvy, Musik von Jacques Offenbach; „Une nuit blanche“, saynète von Plouvier, Musik von Offenbach; les deux aveugles, Bouffonerie von Moinausier, Musik ebenfalls von Offenbach; endlich eine Pantomime „Harlequin als Barbier“, mit Musik von Lange. Den Leuten erschien schon die Ankündigung spaßhaft, sie liefen hin, fanden die Sächelchen prickelnd und unterhaltend, und Offenbach kam in die Mode. Im Winter des Jahres zog er in die Stadt, in die Passage Choiseul, und auch dorthin folgte ihm die Gunst des Publikums; er war der rechte Mann für die Zeit. Unter dem Kaiserreiche verstand er es, sein „Privilegium“ zu erweitern, und größere „Stücke mit Musik“ aufzuführen; sein „Orpheus“ und „Belle Helene“ hießen nicht Opern, sondern pièces en 5 actes, musique de J. Offenbach.“ Mit dem erstgenannten hat er sich zur Höhe des ersten europäischen Musikpossen-Komponisten erhoben.

Es ist in den letzten Jahren Mode geworden, auf Offenbach, als auf den Verderber der Musik und des Geschmacks verächtlich herabzublicken. Inwieweit der letztere durch ihn verdorben ward, soll weiter unten geprüft werden, jetzt sei gleich festgestellt, daß er in musikalischem Talente und in Sorgfalt der Arbeit seine Nachfolger und Nachahmer weit überragt hat. Seine Instrumentation ist zarte Filigran-Arbeit gegenüber dem Jahrmarktsmusiklärm, den manche beliebte deutsche Operette vorbringt. Seine Harmonisation ist manchmal selbst für die Kenner interessant, die von der ganzen Gattung nichts wissen wollen.*) Seine Melodienbildung zeigt oft eine überraschende Begabung für feineren Ausdruck; seine ersten einaktigen Operetten „For-

---

*) Da ist z. B. ein Chor in der schönen Helena, in der Szene, da die Könige sich zum Kartenspiele begeben; freche Rhythmen, zugespitzteste Harmonisation, aber Alles höchst originell und charakteristisch.

tunios Lied", „Die Hochzeit bei der Laterne" u. A. sind kleine meisterhafte musikalische Opernbilder. Erst nach und nach nahm er jene kurzen frechen zugespitzten Rythmen an, wie der allgemeine Gesprächston der sogenannten eleganten Pariser Welt sie in die Musik brachte. Das erste größere „Werk", das seinen Namen in Deutschland zur allgemeinen Kenntnißnahme brachte, war „Orpheus". Hier ist er noch interessant, der Text bietet bei allem Bedenklichen doch so viel Geistreiches, fast Aristophanisch Satirisches, daß man sich, wenn auch unwillig, von dieser übersprudelnden, nichts achtenden Laune mitnehmen läßt. Aber einmal auf diesem Wege wandelnd, auf dem er so große Erfolge und so viel Ruhm fand*), konnte er an Umkehr nicht mehr denken. Auch mißriethen ihm alle Versuche einer wirklich anständigen Musik kläglich, wie z. B. „die Rheinnixe", die er für die Wiener Oper komponirt hatte. Und nur ein Mal, kurz vor seinem Tode, setzte er die Welt in Erstaunen durch eine ganz eigenthümliche Komposition, die am besten erkennen ließ, daß ihm bedeutende, des Wortes „Genialität" nicht unwerthe Gaben verliehen waren: das war die Operette „Hoffmanns Erzählungen" (les contes d'Hoffmann). Sie enthält Stücke, die dem Besten, was in der feinen Konversationsoper erzeugt worden ist, gleich stehen. Ob nun Offenbach, wenn er nicht in Paris, sondern in Deutschland lebte, seinen großen Talenten eine edlere Richtung gegeben hätte? Diese Frage genauer zu prüfen, erscheint uns müßige Arbeit. Jede Kunstleistung ist das Erzeugniß der Wechselwirkung zwischen dem Künstler und den Eindrücken seiner Zeit. Und da von all den deutschen Nach-

---

*) Wird man es glauben, daß Offenbach starken Künstlerstolz besaß und eine hohe Meinung von seinem Beruf hegte? Er wollte ernsthaft genommen sein. Gegenüber der Schlottrigkeit seiner Nachfolger war er allerdings im Rechte.

ahmern Offenbachs keiner versucht hat, höher zu steigen, alle vielmehr ihn im „Pikanten“ zu überbieten suchten, so ist wohl anzunehmen, daß er selbst auch in Deutschland kein viel Besserer geworden wäre.

Was nun die neue Operetten-Aera in Deutschland betrifft, so ist vor Allem festzustellen, daß sie von Wien ausgegangen ist, wo die Gattung einer derbkomischen Musik von jeher gepflegt worden war. Freilich liegen die Raimund'schen wahrhaft poetischen Volksstücke mit Musik und selbst die Nestroy'schen Possen hunderte von Meilen weit ab von dem, was man heute Operette nennt. Wohl jeder musikalische Leser, wird von den alten populären Liedern, von Raimund's „Bauer als Millionär“, von „Brüderlein fein“ (das selbst Heine anführte), vom „Aschenliede“ und von Valentin's Strophenlied aus dem „Verschwender“ gehört haben. Die beiden erstgenannten waren vom alten Wenzel Müller komponirt, das letzterwähnte von Conradin Kreutzer. Vergleicht man diese Lieder mit dem Nestroy'schen einst allbekannten „Die Welt steht auf kein Fall mehr lang“, aus dem „Lumpacivagabundus“, den Adolf Müller senior*) musikalisch illustrirt hatte, und mit modernen Kouplets, die „en vogue“ kamen, so tritt schon ein enormer Unterschied hervor, dennoch ist er im Grunde mehr ein formaler als ein sittlicher. Alle Charaktere der ersten Nestroy'schen Possen sind derber, realistischer als die Raimund's, aber in ihren Gefühlen ist nichts Unreines; in der derbsten Ausdrucksweise, ungenirtestem Gesprächston verletzen sie nie das sittliche Gefühl der menschlichen Gesellschaft, das sie als zu ihrer Erhaltung nothwendig erachtet; und erst gegen Ende seiner theatralischen Dichterlaufbahn setzte Nestroy alle Rücksichten bei Seite. Doch wurde er trotz aller

*) Wenn ich nicht sehr irre, stand dieser Müller nicht im verwandtschaftlichen Verhältnisse zu dem alten Wenzel. Sein Sohn ist der talentvolle Componist von Wittmanns „Hofnarr“.

Gemeinheiten und Zweideutigkeiten nie so unsittlich, daß er die Ehe und selbst den gewöhnlichen äußeren Anstand in der Weise verhöhnte, wie das in manchen neuesten französischen Lustspielen und den ihnen nachgebildeten Operetten „Fledermaus“, „Blinde Kuh“ u. A. geschieht. Nestroy war ganz gewiß nicht der Mann, der den niedrigeren Wünschen des großen Publikums irgend ein Zugeständniß verweigerte; aber man kann seinen Gemeinheiten das allerdings nur zweifelhafte Lob nachsagen, sie waren harmloser, als die anderen, sie waren nicht so raffinirt und hierin besteht der große Unterschied zwischen der „alten“ Zeit, die wir nicht die „gute“, und der neueren, die wir darob nicht die schlechte nennen wollen. Doch einen schlimmen Punkt dürfen wir nicht unerwähnt lassen, eine Betrachtung dürfen wir nicht unterdrücken, weil sie mit der sittengeschichtlichen Entwickelung des Gesprächstones im engsten Zusammenhange steht: daß mancher Vorwurf gegen die Operetten die deutschen Darsteller und namentlich die norddeutschen, viel härter trifft, als die französischen. Es liegt in dem ganzen nationalen Wesen der romanischen Race eine graziöse Beweglichkeit, mit der sie über manches Bedenkliche hinweghüpft, vor dem der Deutsche unwillkürlich einen Moment zaudert, wohl noch ein paar Schritte zurückgeht, um dann mit einem mächtigen Anlaufe und Sprunge wie über eine Kluft zu setzen. Die französischen Darsteller der Operette und leichtfertigen Lustspiele sagen Zweideutiges rasch und mit kaum merklicher Tonfärbung; der Hörer lacht und merkt erst hinterdrein, daß da Schlimmes gesagt wurde. Aber die meisten Deutschen lassen schon im vorhinein merken, daß sie irgend „was Besonderes“ vorzubringen haben, und die natürliche Folge ist, daß durch ihre Vortragsweise sehr oft das gemein wird, was beim Franzosen nur leichtfertig, schlüpfrig erschien; den Wiener Schauspielern hilft das südliche Temperament hie und da über diesen Mißstand hinweg, weil sie rascher sprechen und sich leichter

bewegen als die Norddeutschen, diese aber fallen meistens in den eben beschriebenen Fehler.

Seit einigen Jahren hat die Vorliebe des Publikums für die Operette, besonders in Norddeutschland, sehr abgenommen. Selbst (wie im Anfange des Artikels bereits angeführt) die besseren Erzeugnisse der Gattung konnten keinen dauernden Erfolg erlangen. Der Zulauf, den die englischen Operetten von Sullivan, „Mikado“ und „Patience“ fanden, kann durchaus nicht als eine Richtschnur gelten für das, was allgemein gefiele. Die Musik im Mikado ist zwar sehr hübsch und fein gearbeitet, aber in viel höherem Grade als sie wirkten die prachtvollen echt japanischen Kostüme, das ausgezeichnete unvergleichliche Zusammenspiel der Engländer, also das rein Fremdländische, vollkommen Neue der ganzen Erscheinung. „Patience“ wurde schon viel kühler aufgenommen, obwohl die Musik manche sehr hübsche Nummern aufweist, und der Text noch witziger ist, als der erstgenannte. Beide Texte konnten übrigens außerhalb Londons nicht entstehen, ihre Grundlage ist die Geißelung rein örtlicher Thorheiten; nur ist im Mikado das Märchenhafte, Exotische auch für den in Londoner Verhältnisse nicht Eingeweihten interessant, während „Patience“ nur Dem verständlich ist, der die Entwickelung der hyperästhetischen altitalienischen Richtung, welche vor einigen Jahren in manche Londoner Künstler- und vornehme Kreise gefahren war, genau verfolgt hat; als Satire ist dieser Text ein wahres Meisterwerk — aber kein „Librettist“ in Wien oder Berlin dürfte wagen, eine Modethorheit, die auch vielfach in ganz vornehmen Kreisen herrscht, in solcher, fast derb realistischer, wenn auch durchaus nicht unanständiger Weise zu schildern: hochgeborene Damen, die sich erst in einen „erotischen“ dann in einen „lyrischen“ Dichter verlieben (beide Herren sind Flachköpfe, die auf den Modeschwindel spekuliren), Dragoneroffiziere aus den ersten Familien, die mit einigen dieser Damen

verlobt sind und sich auch als „Aesthetiker“ kleiden und poetische Stellungen einstudiren u. s. w. In England amüsirt sich die Aristokratie bei dem „kapitalen“ Spaß, weil in ihrem Lande der satirische Humor seit Jahrhunderten freies Feld hat — aber bei uns? — —

Die schönen Tage der Operette sind in Deutschland vorüber; des Publikums Interesse erkaltet immer mehr, naht dem Gefrierpunkte. Unanständiges erregt seine Mißbilligung und Anständiges macht ihm Langeweile. Woher diese tiefgreifende Aenderung? Moralischer sind wir ganz bestimmt nicht geworden seit den siebziger Jahren. An die Stelle der flammenden Begeisterung, welche alle Stämme, alle Parteien in einem großen, ewig denkwürdigen Kampfe einigte, die schönsten Hoffnungen des allgemeinen Geisterfriedens als erfüllt erscheinen ließ, trat leidenschaftliche Erregtheit, Zersetzung in verschiedenartigste Bestandtheile. Also nicht ethische Anschauungen wirken gegen die Operette, wohl aber gesellschaftliche, gesprächs-tonliche Ursachen. Der ungeheure Umschwung, den die großen Siege und die Milliarden in alle Verhältnisse gebracht haben, mußte in kulturhistorischer Nothwendigkeit auch auf die äußere Lebensweise wirken. Es entstanden neue Kreise, neue Gesprächsformen; in geistigen wie in physischen Gewohnheiten ward der Sprung von einem Uebermaß zum andern gethan, von der einfachsten Kost zur gewürztesten, von der Brod- zur Krebssuppe. In vielen „eleganten“ Kreisen ward ein Ton angeschlagen, der die Konkurrenz mit den Offenbachschen und Straußschen Operetten siegreich bestehen konnte. Nun aber kamen nach und nach andere Verhältnisse in alle Regionen, die Zeiten wurden ernst, die Gemüther banger, der helle um Alles unbekümmerte Ton sank herab; der „Klatsch“, die eifrige Unterhaltung über die inneren Angelegenheiten Anderer ist leider geblieben, nur die Lustigkeit ist gewichen. Man ist also nicht

etwa moralischer geworden,*) nur weniger lustig; der Gesprächston befindet sich in einer Uebergangsperiode, und die Operette entspricht nicht mehr den Unterhaltungs-Bedürfnissen der bisherigen Besucher.

Was wird an ihre Stelle treten? Sollte das „gemüthliche" Singspiel, die Schilderung bürgerlichen Lebens, die im verflossenen Jahrhundert so sehr ergötzte, und die in Dittersdorfs „Doktor und Apotheker" ein Meisterwerk hinterlassen hat, wieder zu Ehren kommen? Oder wird sich ein gebildeter, allgemeiner Gesprächston entwickeln, der in einer echt deutschen modernen komischen Oper musikalischen Wiederhall findet? Diese Fragen könnten nur beantwortet werden, wenn die viel wichtigere Vorfrage zu entscheiden wäre: Ob die nächste Zukunft einer allgemein ruhigen Entwickelung günstig sein wird? Zweck des vorliegenden Artikels war nicht eine Prophezeihung, sondern ein kulturhistorischer Rückblick.

---

*) Oder hätten die niederen Börsenkurse manche Operettenbesucher moralischer gestimmt.

Bayreuther Blätter vom Jahre 1746.

„Und ist nichts Neues unter der Sonne."
Prediger Salomo.

„Wettstreit der Malerey, Musik, Poesie und Schauspielkunst; vier Reden in dem Collegio illustri Christian-Ernestino gehalten unter der Aufsicht Wolfgang Ludwig Gräfenhahns der Weltweisheit Magister. Baireuth und Hof bey Joh. Gottlieb Vierling 1746." So lautet der Titel eines Büchleins, das wir vor einigen Jahren auf einer Versteigerung erstanden haben. Es ist „der Durchlauchtigsten Fürstin und Frauen, Friederiken Sophien Wilhelminen, Gebohrnen Königlichen Prinzessin von Preußen und vermählten Markgräfin zu Brandenburg" (dann folgen noch 41 andere Titel) gewidmet, der Schwester Friedrichs des Großen, die sehr pikante und ziemlich boshafte Memoiren hinterlassen hat. Der Herausgeber des Büchleins sagt in seiner Widmung: „Der auserlesene Geschmack an Werken der Scharfsinnigkeit, die mehr als gewöhnliche Kenntniß von allem dem, was Kunst und Witz hervorbringen, sind die seltenen Vorzüge, die Höchstdieselben von anderen Prinzessinnen unterscheiden." Die letzte Wendung, welche die Markgräfin auf Kosten aller andern Prinzessinnen erhebt, beweist, daß der „Magister der Weisheit" bei aller Unterthänigkeit doch kein rechter Hofmann gewesen ist, ja daß er nicht

einmal die alte Mythologie richtig im Gedächtnisse behalten hat; sonst würde er den Zorn so vieler beleidigten (und lebenden!) Göttinnen nicht riskirt haben. Der Widmung an die Fürstin folgt eine kleine Vorrede als Erklärung der Entstehung des Büchleins. Vier an dem „Collegio illustri" Studirende haben die Reden über die verschiedenen Künste gehalten, und „einige Gönner und Liebhaber der schönen Künste" wünschten die Drucklegung.

Und nun der Inhalt dieser Reden! Selbstverständlich ist Vieles steif und schülerhaft, und die Rede über Musik bietet Ergötzlichkeiten, die wir dem Leser nicht vorenthalten werden. Aber man begegnet auch ästhetischen Bemerkungen, welche den „Bayreuther Blättern" unseres Jahrhunderts entnommen sein könnten; die Rede über Malerei beginnt mit den Worten: „Wenn sich der Werth guter Künste auf sonst nichts zu gründen wüßte, als auf das Urtheil eines öfters verderbten und eigensinnigen Geschmacks, oder auf eine blinde Neigung, die viele für eine Wissenschaft spühren*), ohne daß sie hinlängliche Ursache dazu haben; wenn sich der Wert der Künste auf sonst nichts zu gründen wüste: So würde man endlich wirklich zweifeln müssen, ob nicht alle Dinge in dem Reiche der Wissenschaft einander gleich wären oder man würde in Gefahr laufen, alle Hochachtung für die Künste auf einmal zu verlieren." Könnte das nicht ein eifrigster Wagnerianer geschrieben haben? Und ist es nicht erstaunlich, daß im Jahre 1746 von einem jungen Studirenden die Worte gesprochen wurden: „Welche Künste sind genauer mit einander verbunden, als die Malerei, Musik, Poesie und Schauspielkunst, wo man wahrhaftig Alles beisammen antrifft, was Sinnes- und Einbildungskraft Großes hervorbringen können?" Der Redner behauptet, daß die Malerei die älteste Kunst sei,

---

*) Wir führen bei „spühren" und „wüste" die Original-Schreibart an.

wenn sie auch recht „klein und unansehnlich“ begonnen hatte und weist darauf hin, daß Homer Gemälde beschrieben habe, die also vor der Zerstörung Trojas vorhanden sein mußten; daß die Malerei die Tugend und Frömmigkeit befördert, weil sie das Bildniß und die Thaten der verdienten Männer bleibend vor die Augen der Nationen zur Nacheiferung stellen kann, was keine andere Kunst in dem Maße vermag.

Was sagt nun der Bayreuther Lobredner der Musik?

Er will nicht schöne Worte machen, nicht durch Schauspielerkünste, „durch Geschrei, Wendungen des Leibes“ 2c. bestechen; er ist nicht gekommen „die Ohren zu küzeln (sic!), die Leidenschaften zu erregen“ 2c. „Ich will es also, o stille Vernunft, o ruhige Wahrheit, jetzo nicht machen, wie es die Meister meiner Kunst sehr oft zu halten pflegen; sie fangen mit einem prächtigen Geräusche, mit lärmenden Instrumenten, mit geschwinden und rasenden Tönen an, um Ohren, Sinne und Geblüte auf einmal in Aufruhr zu bringen, um dadurch die Aufmerksamkeit von allen andern Dingen abzulenken“ u. s. w. „Damit es nicht scheinen möge als hätte ich mehr durch Heftigkeit als Gründe den Preis erlangt.“

Und nach dieser beruhigenden Versicherung beginnt er in unruhigster Aufregung: „Nicht der Mensch ist Erfinder der süßen Tonkunst, sondern die ganze Natur ist eine Musik, und das Weltgebäude bewegte sich in Harmonie, bevor noch ein Mensch es bewundern konnte.“ „Das Vergnügen der Musik gehöret für die Sinnen, für das Herz und für den Verstand Der zitternte Schall der Luft dringt durch das Ohr, wie die Naturkundigen lehren, und erregt in den Fibern des menschlichen Leibes eine gleichmäßige Bewegung, die der Seele ein Vergnügen erwecket, das sie selbst kaum begreifen kann.“ Er führt alle möglichen Beispiele aus der Geschichte vor, durch welche die Macht der Musik dargethan wird, unter Anderem auch das vom

König Erich, auf den auch Hanslick in seinem Buche „Vom musikalisch Schönen“ hinweist, und der im Entzücken einen Mann erstochen hatte; dann sagt er — indem er die Musik selbst sprechen läßt: „Ich kann die Gewalt der Musik über die Leidenschaften nicht schöner ausdrücken, als es der unsterbliche Günther über die Kunst eines meiner größten Söhne (in dem Gedichte auf den Herrn Kapellmeister Pfeiffer) gethan hat.“ Dieses Gedicht ist zu schön, als daß wir unseren Lesern nicht wenigstens einen Theil davon vorführen sollten:

So oft wird Mund und Herz gerückt;
Nun macht der faule Strich entzückt,
Nun wiegen mich die sanften Phantasien
In Traum und Schlummer ein;
Nun weckt mich das geschwinde Schreyn,
Nun muß ich mit den Griffen fliehen:
Nun weinen Geist und Darm zugleich,
Nun fall ich hart, nun fall ich weich —
u. s. w. — Unsterblicher Günther!

Nach diesem poetischen Erguße ruft der Redner noch die Psychologie und Physiologie herbei als Beweismittel des Vergnügens, welches mit der Musik „geboren“ wird: Wie Schwermuth und Sorgen „durch Musik verjagt werden, die Geister des Gehirns werden in Bewegung“ kommen; wie der giftige Tarantelstich durch nichts anderes als durch Musik geheilt wird; wie die „Chinesen den Frauen guter Hoffnung täglich einige Gesänge vorspielen, deren Inhalt Tugend und Sittsamkeit ist, als ein Mittel selbst die ungeborene Frucht des Leibes in den allerdunkelsten Vorstellungen, die das Kind von der Mutter empfängt, vor lasterhaften Eindrücken zu bewahren.“ Endlich citirt er die Namen großer Musiker: Orpheus, Arion, Amphion, Timotheus, Aretin, Casati, Marini, Frescobaldi, Lulli, Hendel, Telemann und verlangt den Preis für seine Kunst

allerdings in viel bescheideneren Worten, als sie heutzutage gebraucht werden.

Was nun die Rede des Vertreters der Poesie betrifft, so ist sie trotz des altväterischen zopfigen Stils doch größtentheils so vernünftig gehalten, daß sie für launige Bemerkungen fast keinen Anhalt bietet. Wir fanden sogar einige für jene Zeit erstaunlich feine ästhetische Beobachtungen über die Wirkungen der Dichtkunst gegenüber denen der Philosophie, und „wie sehr es zu wünschen" wäre, „daß man die praktischen Weisen höher hielte, als die theoretischen"; dann über „unreine Lieder, niederträchtige Schmeicheleien, tugendumstürzende Stellen", die man selbst in Werken großer Dichter findet; daß aber ebenso gut „Gift zur Arznei gemacht werden kann, wie heilsame Mittel bisweilen zu Gift" wurden, und daß „Wahrheit und Vernunft doch am Meisten der Poesie angehören."

Als Letzter auf dem Rednerkampfplatze erscheint der Vertreter der „Schauspielkunst", die aber fälschlich so genannt ist, da nicht vom Schauspieler, vom Darsteller, sondern von Werken, also vom Drama die Rede ist, und die ausdrücklich sagt: Die Größe des Poeten wird nirgends besser erkannt, als wenn er sich auf der Schaubühne zeiget," und (Hört! hört! anno 1746!): „Meine Kunst ist ein Inbegriff dessen, was Malerei, Musik und Poesie, schönes, ergötzendes und rührendes verschaffen können." „Die Malerei schmückt den Schauplatz", die Musik „bereitet das Gemüth zu der folgenden Vorstellung; denn ein rechter Tonkünstler stellet gleichsam vorher den folgenden Act vor, wenn er nur den Affect weiß, der hauptsächlich darinnen herrscht." (Also wird die reine Programm-Musik vertreten!) Und nach allen den Lobpreisungen der dramatischen Schauspiel-Kunst endet der Redner: „Ihr trefflichen Künste, Erhalterinnen der Schönheit und des guten Geschmackes, vereinigt Euch doch lieber zu dem gemeinschaftlichen Besten des menschlichen Geschlechts, der Vernunft

und der Tugend, als daß Ihr Euch unter einander verachtet und das schwesterliche Band zerreißen wollt. Eine jede von Euch hat ihre besonderen Schönheiten. Mit dem Urtheile der Welt werdet ihr schwerlich zurechte kommen, die nicht an einerlei Sache Geschmack findet — die Malerei mag der Musik, die Musik der Poesie, alle miteinander der Schauspiel- (d. h. dramatischen) Kunst weichen."

Sind die verschiedenen Bayreuther Sätze vom Jahre 1746, die wir hier nach einander anführten, nicht in mancher Hinsicht als Vorläufer der „Bayreuther Blätter" unserer Zeit zu betrachten?

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Verlag von Brachvogel & Ranft in Berlin.

Schlaglichter und Schlagschatten aus der Musikwelt

von

H. Ehrlich.

gr. 8. geh. 3 Mark.

Inhalt: Kulturhistorisches. Die Entwicklung des Konzertwesens. — Konzertsaal und Salon. — Die großen Virtuosen und ihr Einfluß auf das Musikleben. — Die Gesellschaft und die Musiker. — Aristokratie, Plutokratie, Mäzene, Kunstfreunde, Publikum. — Vom Geschmack des Publikums, von Parteien, Kritik, deren Einfluß und von der Laufbahn des Musikers. — Deutsche Musiker, Deutsche Frauen, ein Zukunftstraum. — Wahre und falsche Originalität. — Richard Wagners Meistersinger von Nürnberg, zum ersten Male in Berlin aufgeführt am 1. April 1870. — Satirisches. Ein wahres Märchen aus 1001 Nacht. — Till Eulenspiegel und die Tonmalerei. — Dampf-Musik und Musik-Dampf. — Biographische Studien. Anton Rubinstein. — Karl Tausig. — Eine Familie von Tanz-Poeten. — Die Berliner Oper. — Die Tanzkunst und das Ballet der königlichen Oper. — Fromme Wünsche für unsere Hofopern-Bühne. — Die deutsche komische Oper in Berlin. — Das Publikum der königlichen Oper.

Klauwell, Dr. Otto, Lehrer am Konservatorium der Musik in Köln, **Der Vortrag in der Musik.** Versuch einer systematischen Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels. Mit zahlreichen in den Text gedruckten Notenbeispielen. 1883. 8. geh. 1 Mark 50 Pf., in Leinw. geb. 2 Mark.

Kullak, Dr. Adolf, Die Ästhetik des Klavierspiels. Zweite umgearbeite Auflage, herausgegeben von Dr. Hans Bischoff. 1876. 8. geh. 7 Mark, in Leinw. geb. 8 Mark.

Inhalt. Erster Theil: Die Idee im Allgemeinen. Bedeutung und Eigenthümlichkeit des Pianofortes. — Geschichte der Klavier-Virtuosität. — Kritik und geschichtlicher Ueberblick der Klavierschulen

und Schriften über Klavierspiel. Zweiter Theil: Die Darstellung des Klavierschönen im Besonderen. Erster Abschnitt: Die Technik (8 Kapitel). — Zweiter Abschnitt: Der Vortrag (7 Kapitel).

Alle Theile des Buches, sowohl die historischen, wie die der Technik und dem Vortrag gewidmeten, gehören zum besten und lehrreichsten, was wir über dieses Thema überhaupt besitzen und verdienen das eifrigste Studium jedes Klavierspielenden, ganz besonders aber der Fachleute.

Reißmann, August, Geschichte des Deutschen Liedes. Mit Musikbeilagen und vielen in den Text gedruckten Beispielen. 1874. gr. 8. geh. 6 Mark.

Inhalt: Ursprung und Art altdeutschen Gesanges. — Der Minnegesang. — Der Meistergesang. — Das Volkslied. — Das Kunstlied im 16. Jahrhundert. — Das Lied unter dem Einfluß der Musikübung des 17. Jahrhunderts. — Das volksthümliche Lied. — Die neue Lyrik. — Das Lied in seiner Vollendung. — Romanze und Ballade. — Lied und Ballade der Gegenwart.

Reißmann, August, Die Königliche Hochschule für Musik in Berlin. 1876. gr. 8. geh. 80 Pf.

Reißmann, August, Von Bach bis Wagner. Zur Geschichte der Musik. 1861. gr. 8. geh. 2 Mark 70 Pf.

Schnellkomponist, Der, Untrügliche Anleitung für Jedermann, in kurzer Zeit ein bedeutender Komponist zu werden. Zweite Auflage der industriellen musikalischen Kompositionslehre ꝛc. von Theophilus Plümpfer, durchgefallenem Konservatoristen. 1888. 8. geh. 75 Pf.

Tappert, Wilhelm, Musikalische Studien. 1868. gr. 8. geh. 4 Mark 50 Pf.

Inhalt: Wandernde Melodien. — Ein Umbildungs-Prozeß. — Der übermäßige Dreiklang. — Die alterirten Akkorde. — Ein Dogma. — Zooplastik in Tönen.

von Wasielewski, W. J., Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert. Mit Abbildungen von Instrumenten und Musikbeilagen. 1871. gr. 8. geh. 10 Mark.

Inhalt: Die Instrumente des 15. und 16. Jahrhunderts. — Die praktische Musikübung im 16. Jahrhundert. — Die Instrumentalkomposition im 16. Jahrhundert.

Verlag von Brachvogel & Ranft in Berlin.

Biographieen
hervorragender Tonkünstler.

Bach, Johann Sebastian. Sein Leben und seine Werke von August Reißmann. Mit Porträt in Stahlstich und Notenbeilagen. 1881. geh. 6 Mark, eleg. geb. 7 Mark 50 Pf.

Gluck, Christoph Willibald von. Sein Leben und seine Werke von August Reißmann. Mit Porträt in Stahlstich und Notenbeilagen. 1882. geh. 6 Mark, eleg. geb. 7 Mark 50 Pf.

Händel, Georg Friedrich. Sein Leben und seine Werke von August Reißmann. Mit Porträt in Stahlstich und Notenbeilagen. 1882. geh. 6 Mark, eleg. geb. 7 Mark 50 Pf.

Hayden, Joseph. Sein Leben und seine Werke von August Reißmann. Mit Porträt in Stahlstich, Notenbeilagen und Faksimile. 1882. geh. 6 Mark, eleg. geb. 7 Mark 50 Pf.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Sein Leben und seine Werke von August Reißmann. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Mit Porträt in Stahlstich. 1872. geh. 5 Mark, eleg. geb. 6 Mark.

Mozart. Ein Künstlerleben von Ludwig Meinardus. Mit zwei Porträts in Stahlstich. 1883. gr. 8. geh. 7 Mark 50 Pf., eleg. geb. 9 Mark.

Schubert, Franz. Sein Leben und seine Werke von August Reißmann. Mit Porträt in Stahlstich, Notenbeilagen und Faksimile. 1873. geh. 6 Mark, eleg. geb. 7 Mark 50 Pf.

Schumann, Robert. Sein Leben und seine Werke von August Reißmann. Dritte verbesserte Auflage. Mit Porträt in Stahlstich. 1879. geh. 6 Mark, eleg. geb. 7 Mark 50 Pf.

Alle 8 Bände zusammen werden eleg. gebunden für 50 (statt 60) Mark geliefert.

Verlag von Brachvogel & Ranft in Berlin.

Soeben ist erschienen:

Ludwig von Beethoven

von

W. J. v. Wasielewski.

Mit einem Porträt in Stahlstich und zahlreichen Notenbeispielen im Text.

Zwei Bände.

1888. gr. 8. geh. 12 Mark, in Leinwand geb. 15 Mark.

Inhalt: Band 1. Bonn als Kurfürstensitz. — Beethovens Abstammung und Jugendjahre. — Der Jüngling. — Beethoven in Wien. — Die Klavier- und Kammermusikwerke. — Freunde und Gönner. — Die Symphonien 1—3. — Finstere Mächte. — Fidelio. — Die Kunstgenossen.

Band 2. Beethoven als Klavierspieler und Dirigent. — Konzerte und Konzertstücke. — Der Generalissimus in Donner und Blitz. — Die Ouvertüren und cyklischen Orchesterkompositionen mit und ohne Gesang. — Die äußere Lebenslage. — In Amor's Banden. — Lieder, Gesänge und einzelne Chorsätze mit Klavier- und Orchesterbegleitung. — Werke für Chor- und Sologesang mit Orchester. — Beethovens Brüder und der Neffe. — Die Symphonien 4—9.

Druck von G. Pätz, Naumburg a. S.

und Schriften über Klavierspiel. Zweiter Theil: Die Darstellung des Klavierschönen im Besonderen. Erster Abschnitt: Die Technik (8 Kapitel). — Zweiter Abschnitt: Der Vortrag (7 Kapitel).

Alle Theile des Buches, sowohl die historischen, wie die der Technik und dem Vortrag gewidmeten, gehören zum besten und lehrreichsten, was wir über dieses Thema überhaupt besitzen und verdienen das eifrigste Studium jedes Klavierspielenden, ganz besonders aber der Fachleute.

Reißmann, August, Geschichte des Deutschen Liedes. Mit Musikbeilagen und vielen in den Text gedruckten Beispielen. 1874. gr. 8. geh. 6 Mark.

Inhalt: Ursprung und Art altdeutschen Gesanges. — Der Minnegesang. — Der Meistergesang. — Das Volkslied. — Das Kunstlied im 16. Jahrhundert. — Das Lied unter dem Einfluß der Musikübung des 17. Jahrhunderts. — Das volksthümliche Lied. — Die neue Lyrik. — Das Lied in seiner Vollendung. — Romanze und Ballade. — Lied und Ballade der Gegenwart.

Reißmann, August, Die Königliche Hochschule für Musik in Berlin. 1876. gr. 8. geh. 80 Pf.

Reißmann, August, Von Bach bis Wagner. Zur Geschichte der Musik. 1861. gr. 8. geh. 2 Mark 70 Pf.

Schnellkomponist, Der, Untrügliche Anleitung für Jedermann, in kurzer Zeit ein bedeutender Komponist zu werden. Zweite Auflage der industriellen musikalischen Kompositionslehre ꝛc. von Theophilus Plümpfer, durchgefallenem Konservatoristen. 1888. 8. geh. 75 Pf.

Tappert, Wilhelm, Musikalische Studien. 1868. gr. 8. geh. 4 Mark 50 Pf.

Inhalt: Wandernde Melodien. — Ein Umbildungs-Prozeß. — Der übermäßige Dreiklang. — Die alterirten Akkorde. — Ein Dogma. — Zooplastik in Tönen.

von Wasielewski, W. J., Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert. Mit Abbildungen von Instrumenten und Musikbeilagen. 1871. gr. 8. geh. 10 Mark.

Inhalt: Die Instrumente des 15. und 16. Jahrhunderts. — Die praktische Musikübung im 16. Jahrhundert. — Die Instrumentalkomposition im 16. Jahrhundert.

Verlag von Brachvogel & Ranft in Berlin.

Biographieen
hervorragender Tonkünstler.

Bach, Johann Sebastian. Sein Leben und seine Werke von August Reißmann. Mit Porträt in Stahlstich und Notenbeilagen. 1881. geh. 6 Mark, eleg. geb. 7 Mark 50 Pf.

Gluck, Christoph Willibald von. Sein Leben und seine Werke von August Reißmann. Mit Porträt in Stahlstich und Notenbeilagen. 1882. geh. 6 Mark, eleg. geb. 7 Mark 50 Pf.

Händel, Georg Friedrich. Sein Leben und seine Werke von August Reißmann. Mit Porträt in Stahlstich und Notenbeilagen. 1882. geh. 6 Mark, eleg. geb. 7 Mark 50 Pf.

Haydn, Joseph. Sein Leben und seine Werke von August Reißmann. Mit Porträt in Stahlstich, Notenbeilagen und Faksimile. 1882. geh. 6 Mark, eleg. geb. 7 Mark 50 Pf.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Sein Leben und seine Werke von August Reißmann. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Mit Porträt in Stahlstich. 1872. geh. 5 Mark, eleg. geb. 6 Mark.

Mozart. Ein Künstlerleben von Ludwig Meinardus. Mit zwei Porträts in Stahlstich. 1883. gr. 8. geh. 7 Mark 50 Pf., eleg. geb. 9 Mark.

Schubert, Franz. Sein Leben und seine Werke von August Reißmann. Mit Porträt in Stahlstich, Notenbeilagen und Faksimile. 1873. geh. 6 Mark, eleg. geb. 7 Mark 50 Pf.

Schumann, Robert. Sein Leben und seine Werke von August Reißmann. Dritte verbesserte Auflage. Mit Porträt in Stahlstich. 1879. geh. 6 Mark, eleg. geb. 7 Mark 50 Pf.

Alle 8 Bände zusammen werden eleg. gebunden für 50 (statt 60) Mark geliefert.

Druck von G. Pätz, Naumburg a. S.

Walter Schelli
Buchbinderei

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Ehrlich, Heinrich,

Aus allen Tonarten Studien über Musik

Berlin 1888
B.Sandb. 198
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11556930-1